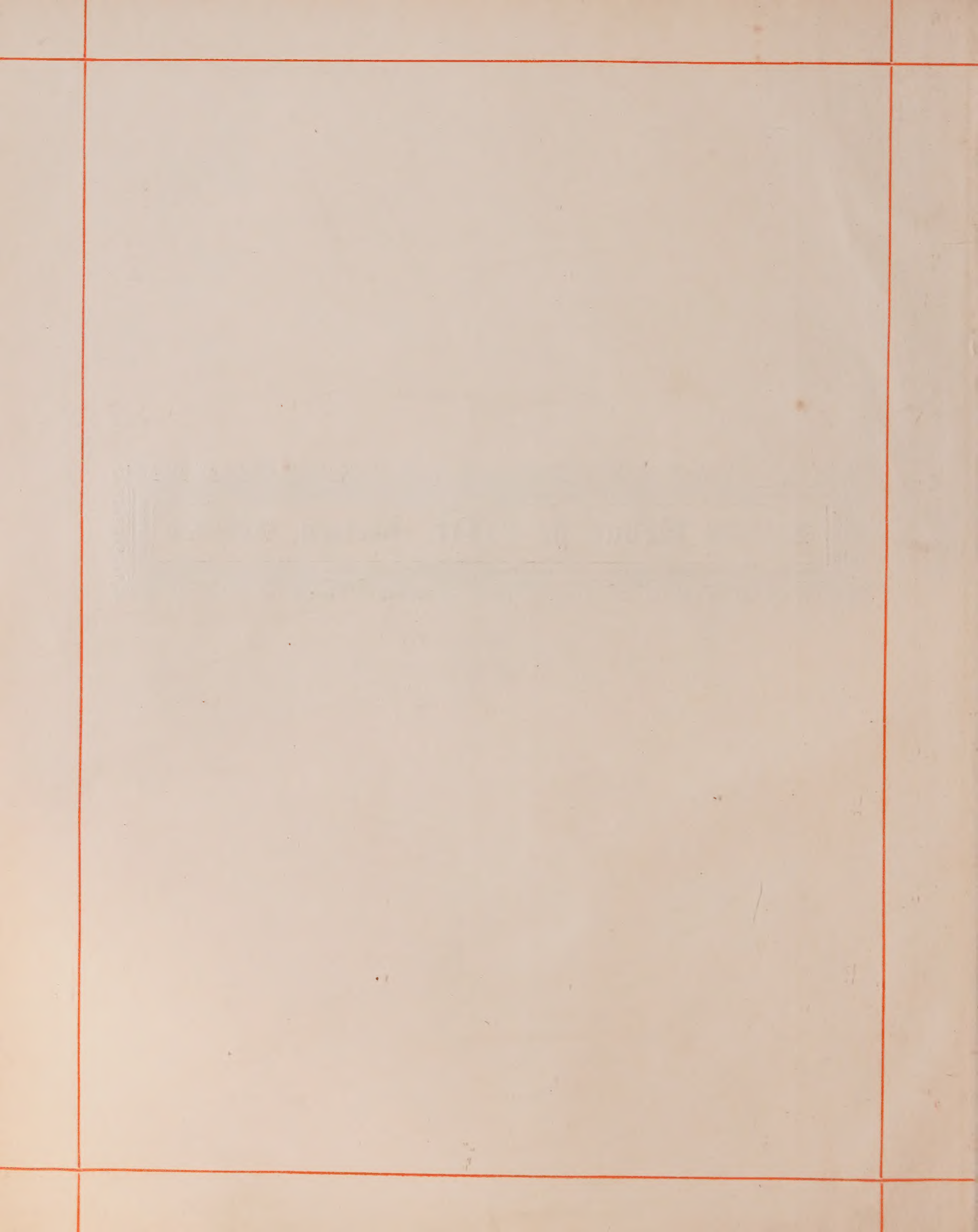
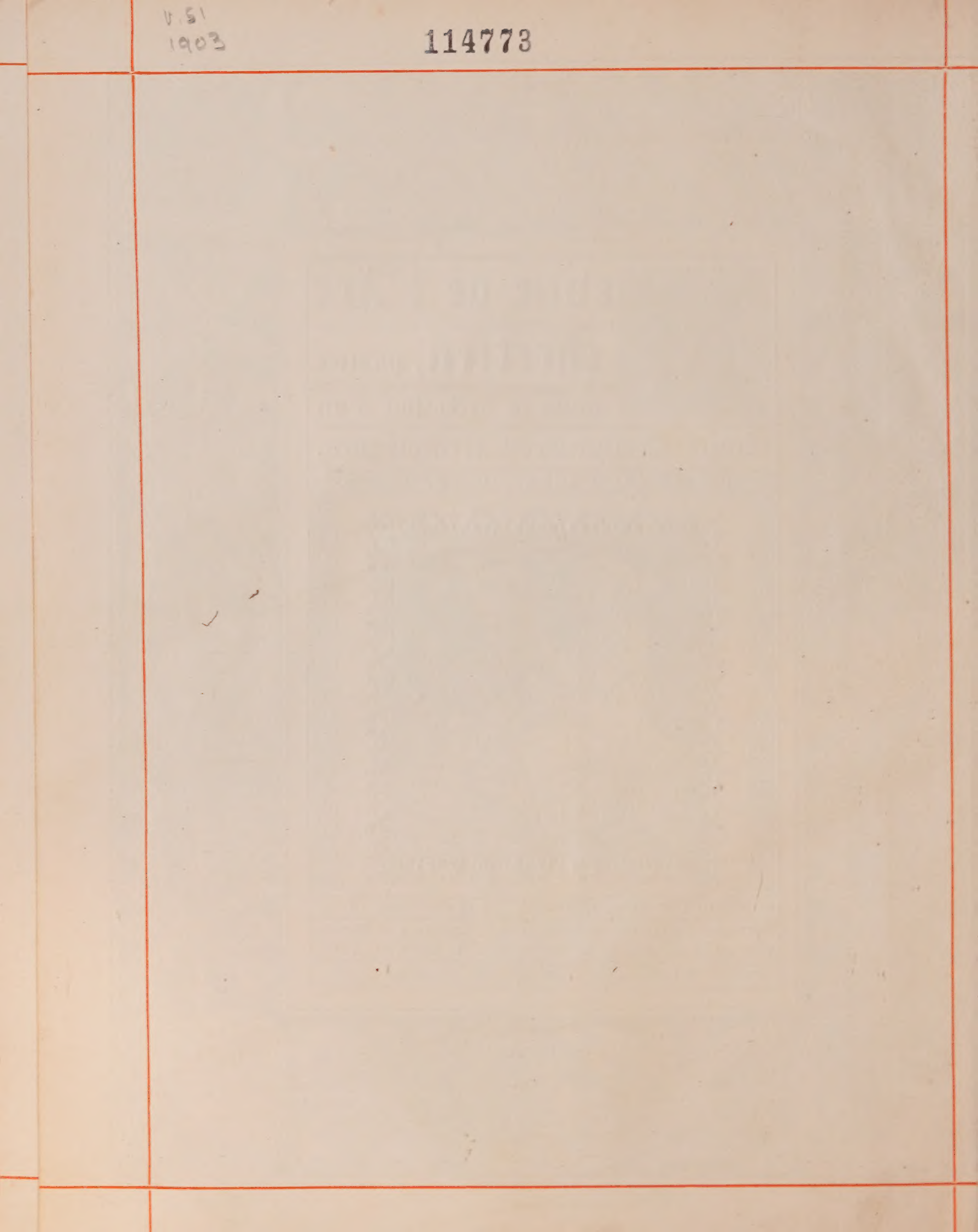

Revue de l'Art chrétien.




Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.
XLVIe ANNÉE.—1903.
S. Lucas. Evang.
Quatrième série, tome XIV ; de la collection LI.
Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.
Société St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.
PACIFIC SCHOOL OF RELIGION


v.51
1903
114773



Fouilles entreprises dans la cathédrale d'Angers, du 18 août au 12 septembre 1902.

PREMIÈRE PARTIE.



SI les anciens manuscrits renseignent assez exactement sur la cathédrale du XIIe siècle, dont nous admirons aujourd'hui la noble architecture, il en est autrement des édifices qui l'ont précédée.

M. d'Espinay, après avoir, dans ses *Notices archéologiques*, réfuté bien des erreurs, éclairci des textes obscurs sur l'origine de Saint-Maurice d'Angers, conclut ainsi (1) : « Les substructions, trouvées en 1763, lors « de la construction du caveau, appartien- « nent, sinon à la première église, attribuée « à Defensor (vers 325 ou 350), à tout le « moins à celle qui dut la remplacer après « l'incendie de 470 (2). *Ce sont certainement « les restes de l'église qui existait en 770,* « lorsque Charlemagne la gratifia de privi- « lèges importants. »

Me ralliant entièrement à cette dernière affirmation, je décrirai d'abord ce monument du VIIIe siècle, puis l'église consacrée en 1030 par Hubert de Vendôme, enfin les remaniements opérés après l'incendie de 1032.

Le hasard sert souvent les archéologues. Au moment où l'on y pense le moins, jaillit un éclair, illuminant les choses du passé de soudaines clartés. Béziers raconte, dans son *Histoire de Bayeux* (1), comment la chapelle de Saint-Manvieu (crypte fort ancienne sous le chœur de la cathédrale) ne fut découverte qu'en 1412, quand on creusa la fosse de Jehan de Boissey « de la mère-église de Bayeux pasteur »...

1. Page 83.

2. Grégoire de Tours rapporte que Childéric ayant pris Angers et tué le comte Paul, l'église fut incendiée vers 470. « Magno, ea die, incendio domus Ecclesiæ concremata est. »

1. *Histoire sommaire de la ville de Bayeux*, Caën, 1773, p. 50.

Et lors en faisant la place
Devant le grand autel de grâce
Trouva l'on la basse capelle,
Dont il n'avait été nouvelle...

Un fait analogue se produisit à Angers en 1763.

Les inhumations continuelles dans les églises occasionnaient quelquefois de si graves inconvénients, qu'une ordonnance de police finit par les interdire. On tourna la difficulté dans certaines cathédrales ([1]), en y creusant de vastes caveaux, dans lesquels on enterrait les défunts, comme dans un cimetière.

Le 18 novembre 1763, le doyen de Monteclerc mit dans la nef de Saint-Maurice d'Angers la première pierre de l'enfeu des chanoines. En voici les dimensions : 15^{m},60 de long, 6^{m},40 de large et 2^{m},90 sous voûte. Les fouilles considérables, nécessitées par ce travail, amenèrent la découverte de substructions fort anciennes.

« On trouva, dit Brossier ([2]), des piliers, « qui donnent à croire que c'était là le bout « de l'église, avant la construction du chœur « et des deux chapelles des Évêques et « des Chevaliers ; ils paraissent encore au « bout dudit caveau... » Ce sont les piliers marqués A et B sur le plan.

Thorode écrit, de son côté ([3]) : « Cet édifice « n'avait guère que trente pieds de large « et formait simplement un carré long, qui « aboutissait au chancel. Le mur, qui bor- « nait la dite première ([4]) église à l'orient, « termine à présent le caveau. Ce mur (C) « et les deux murs côtiers (D et E) avaient « leurs joints, tracés de raies rouges ; ils « étaient donc autrefois au-dessus du pavé « de l'ancienne église, et, comme ces murs « sont à neuf ou dix pieds de profondeur « sous le pavage, il s'en suit que le rez- « de-chaussée était au moins de *neuf ou* « *dix pieds* plus bas que celui de l'église « actuelle. »

Enfin, d'après M. Grille ([1]), pendant les fouilles de la crypte des chanoines, « on « n'a trouvé ni tombeau ni ossements après « quatre pieds de profondeur, bien qu'il y « ait eu *plus de quinze pieds* de terre rap- « portée. »

Ces trois témoins constatent *de visu* un relèvement considérable du niveau du sol. Faut-il s'en étonner quand on considère la cour de l'évêché dans son état actuel, quand on se rappelle avoir vu, il y a quelques années, enfoncer une sonde de trois mètres, sans rencontrer le solide en avant du porche de la façade, aujourd'hui détruit, et, tout dernièrement dans le préau du cloître, creuser jusqu'à 3^{m},80 pour atteindre la cosse ([2]) ou le sol primitif ?

Les indications trop sommaires de Brossier et de Thorode sont précieuses quand même.

Autre bonne fortune pour l'archéologie. Le 7 février dernier, je profitai de quelques réparations pour faire fouiller près de la colonne formant l'angle de la croisée et du transept nord. Aussitôt on mit à nu la section du pilier M, composé de trois colonnes, séparées par des pieds droits. Sa base descendait à 1^{m},45 en dessous du pavage et les assises en étaient parfaitement conservées. Ce fut un trait de lumière. Si ce

1. On lit dans l'*Écho de Paris*, du 20 janvier 1902 : La grande crypte de la nef de Notre-Dame de Paris, qui a 85 mètres de longueur sur 7 de large et 4 de haut, fut creusée de 1765 à 1767. Des murs la séparaient en quatre caveaux ; dont trois pour la sépulture : 1° des chanoines, 2° des chapelains ou bénéficiers, 3° des enfants de chœur et officiers clercs. Le quatrième était destiné aux cercueils de plomb.

2. Bibliothèque d'Angers. Ms. N° 656, t. I, supp., p. 59.

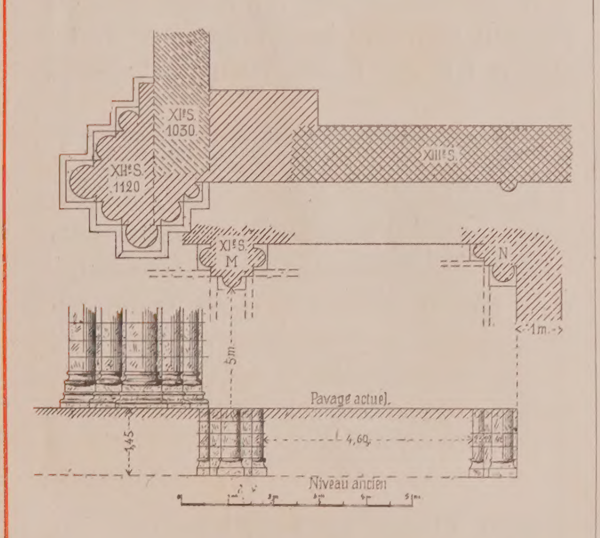
3. Ibid. Ms. N° 879, p. 99 et 100.

4. Thorode fait ici erreur en disant la *première* église ; c'était plutôt la *troisième*.

1. Bibliothèque d'Angers. Ms. Grille. Carton N° 129 — Angers, 4.

2. Couche supérieure d'une ardoisière.

pilier, trouvé par hasard, me disais-je, n'a pas été démoli, les autres donnant le contour d'un ancien transept doivent exister encore... Je le reconstituais déjà par la pensée. Cette découverte heureuse me fit désirer vivement d'entreprendre les fouilles nécessaires pour en reconnaître le plan et les dimensions. Pourquoi celui du Sud n'existerait-il pas enfoui comme celui du Nord ? Enfin, peut-être retrouverait-on l'abside du chœur, démoli au commencement du XIII[e] siècle...? J'étais, je l'avoue, un peu dans l'état d'âme de cette brave laitière faisant projet sur projet, dont La Fontaine nous conte l'histoire dans une fable célèbre. La fin en fut grotesque et presque tragique... je m'en tirai un peu mieux, comme on va le voir, heureusement pour la réputation des archéologues. J'aurais toutefois mauvaise grâce de vouloir paraître absolument satisfait et triomphant. Sur bien des points, même après ces fouilles, je suis réduit à des hypothèses, je l'avoue très humblement ; en archéologie, on n'arrive pas facilement à des conclusions aussi précises que le souhaiteraient certains esprits.



J'espère néanmoins avoir ajouté une page intéressante à l'histoire de notre belle cathédrale [1].

Grâce à l'appui bienveillant de M. le Préfet, très sensible aux jouissances que procure l'étude des choses anciennes, j'obtins facilement les autorisations nécessaires. Sur l'initiative et la demande de M. Bodinier, sénateur, si compétent en ces questions, le Conseil général m'octroya généreusement une subvention, et je pus commencer le 18 août. Avec quel zèle et quelle entente je fus secondé par M. le chanoine Urseau et par M. l'abbé Houdebine, je ne saurais l'oublier et m'en voudrais de ne pas leur en témoigner ici toute ma reconnaissance. « Quatre yeux voient mieux que deux, » disent les gens de la campagne... rien de plus vrai pour ce cas-ci. Du choc des idées jaillit une étincelle ; de l'échange des réflexions, des appréciations provoquées au cours de ces fouilles, entre nous trois, ont souvent résulté d'intéressantes constatations, dont j'aurais scrupule de confisquer le mérite au détriment de mes deux aimables compagnons.

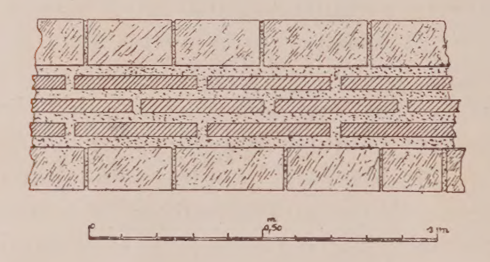
Voici, non pas le journal des découvertes faites pendant les quatre semaines qu'ont duré les fouilles, mais la reconstitution des différents édifices, dont les substructions sont encore enfouies sous le dallage.

I. Eglise existant en 770.

D'APRÈS Thorode (et je me range à son opinion), elle formait un *carré* long, finissant au chancel. Dix mètres séparaient les deux murs parallèles D, E ; un troisième C terminait l'édifice à l'*Orient*.

1. Je tirerai aussi grand profit de ces fouilles pour le 1[er] volume de la *Monographie de la cathédrale*, dont le 3[e] volume *(le mobilier)* est déjà paru, tandis que le second *(Immeubles par destination)* est en cours de publication.

Jusqu'où s'étendait-il à l'*Occident ?* Peut-être jusqu'à la hauteur de la rue de l'Évêché, qui aurait rejoint, en passant devant le porche de l'église, la rue Saint-Evroult, peut-être moins loin. Vainement j'ai recherché sur divers points de la nef ce mur *occidental*. Il pourrait bien avoir été enveloppé dans une énorme maçonnerie de 2 mètres de large, traversant l'église à la hauteur de la dalle d'entrée du caveau et qui appartient certainement à l'époque de celui-ci. L'église aurait eu, dans cette seconde hypothèse, environ 17 mètres de long sur 10 de large. Son niveau était plus bas de dix à douze pieds que celui d'aujourd'hui.



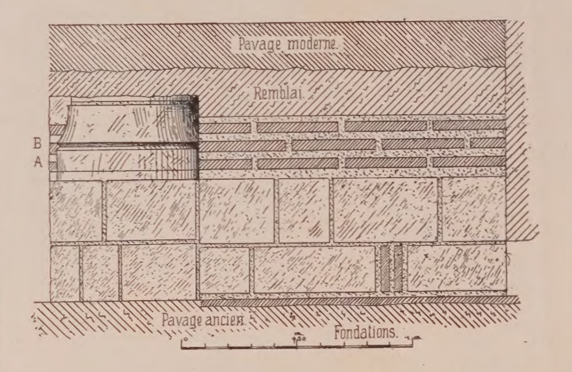
Thorode avait vu le parement *intérieur* des murs D, E, jointés de lignes rouges; ceci ne suffit pas pour leur donner une date. Il me fut permis, en 1879, d'apercevoir leur parement *extérieur*, composé d'assises de tuffeau, hautes de $0^m,25$ à $0^m,30$, séparées par trois rangs de grandes briques, semblables à celles qu'on remarque aux piliers de la croisée des églises Saint-Serge et Saint-Martin d'Angers. Longues de $0^m,35$, larges de $0^m,225$, épaisses de $0^m,04$, elles sont soigneusement entourées de joints de $0^m,03$. Plusieurs de ces briques ont été déposées au Musée diocésain. Il n'est pas téméraire de faire remonter au moins au VIII[e] siècle un pareil genre de construction.

Le mur E passe à un mètre de la colonne du XII[e] siècle, tandis que le mur D en est éloigné de $0^m,50$ seulement. L'axe de l'édifice du VIII[e] siècle était donc plus à droite de $0^m,25$ que celui de l'église actuelle.

Desnoyers, entrepreneur du caveau, ne s'en aperçut pas, en tout cas il n'y prit pas garde ; la dalle d'entrée de l'enfeu des chanoines se trouve un peu à droite, par rapport au milieu de l'allée de la nef.

Agrandissement de cette église, terminée primitivement au chancel.

A une date difficile à préciser, mais qui pourrait bien être assez rapprochée de l'échange fait par Eudes, comte d'Anjou, et



l'évêque Dodon, en 850 [1], en tout cas, peu éloignée de la construction des murs A et B (l'appareil étant absolument le même, assises de tuffeau séparées par un triple rang de briques), l'église fut prolongée vers le chœur, augmentée de deux transepts et d'une croisée, vraisemblablement aussi d'une abside. Le terrain, sur lequel furent élevées ces diverses constructions, appartenant au comte avant 850, était plus élevé que celui de l'église. On dut abattre le mur C sur une hauteur de $1^m,20$, correspondant au niveau des bases A et B.

Arrêtons-nous un instant à l'examen de la première.

1. *Gallia christiana* d'Hauréau. Preuves. Colonne 145.

La face du côté de la nef a $1^{m},30$ de large : chose curieuse, l'angle à gauche est soigneusement arrondi. Briques et tuffeaux ont été taillés et présentent aux regards un quart de cercle, comme pour empêcher les fidèles de se heurter, dans un passage relativement étroit, contre un angle trop vif. Pourtant la pile est appuyée au mur E, de $0^{m},50$ d'épaisseur, qui se dirige vers l'autel.

Deux ressauts de $0^{m},70$ amènent au côté de la pile, portant l'arc séparant la nef de la croisée. Du côté du chœur, le massif de la pile a $1^{m},35$ d'épaisseur : une grosse colonne en tuffeau de $0^{m},52$ de diamètre a été rapportée dans l'angle, au XIe siècle, comme à Saint-Martin d'Angers. Combien est primitif le profil de sa base ([1]), reposant sur un soubassement carré, qui affleure le parement des deux faces de la pile ! Remarquez aussi à l'assise inférieure ce remplissage composé de deux briques posées sur champ entre les pierres : quelle négligence de la part de l'appareilleur de n'en avoir pas taillé une assez longue pour aller jusqu'à l'angle !

Bien que le pavage descende là à $1^{m},20$ au-dessous de celui que nous foulons, le mur E, dans la partie qui dépasse la pile et se dirige vers le chœur, ne descend qu'à un mètre. Après cela, plus de fondation... Comment expliquer cette anomalie ?... Peut-être dans cette partie, ce mur construit avant la pile, n'était-il que provisoire et devait-il être démoli, puisque l'angle arrondi de la pile A démontre que celle-ci a été construite pour être isolée et entièrement dégagée. Il y a là un point que je renonce à éclaircir.

1. Cette base a été tournée. Sur le socle rond, qui repose sur les deux dernières pierres de la seconde assise, le tourneur a profilé en creux une fine moulure à angle rentrant, mais beaucoup plus petite que celle désignée en B.

Les quatre piles A, B, U, V avaient été établies pour porter un clocher, surmontant une voûte en coupole, comme à Saint-Martin, situé entre la nef, accompagnée de collatéraux *(prévus*, sinon *exécutés)*, des transepts dont le mur F (briques et tuffeaux) montre une amorce et enfin une abside, flanquée de deux allées, remplacées un peu plus tard.

En somme, dans l'état actuel des substructions et vu l'impossibilité de fouiller sous les marches de l'autel, je renonce à délimiter d'une façon plus exacte cette église.

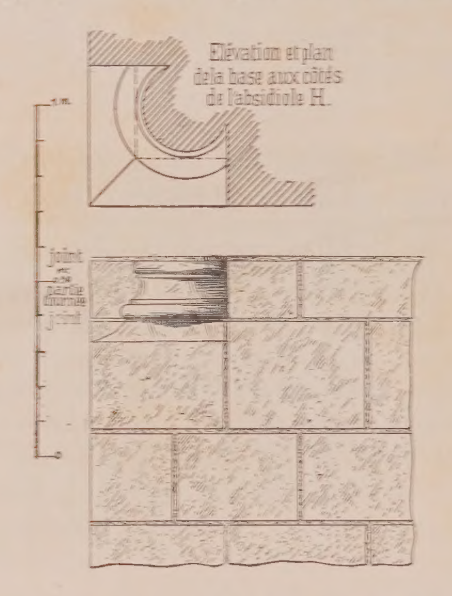
II. Reconstruction de la cathédrale par Hubert de Vendôme. 1030.

La cathédrale était au XIe siècle en bien triste état : l'évêque Hubert de Vendôme la dépeint comme menaçant ruine, au moment où il en entreprit la reconstruction : « *Hanc domum sanctam Dei beatique Mauricii, sedem videlicet episcopalem, indecenti prius ac periculosa infirmitate vel prisco incendio mutabundam, ab ipsis fundamentis in antiquum soliditatis sive pulchritudinis renovare adorsus....* » La consécration eut lieu le 17 des calendes de septembre 1030 ([1]). En quoi consistait cette cathédrale ? Suivant Thorode, elle comprenait l'espace occupé par la nef actuelle ; selon d'autres, le mur, dont on trouva le contour, lorsqu'on creusa les fondements de l'autel à baldaquin, en 1757, la bornait au Levant. Personne ne se doutait qu'elle avait des transepts et des absidioles.

Bien que, dans sa charte de 1030, Hubert de Vendôme dise qu'il reconstruisit l'édifice depuis ses fondements « *ab ipsis funda-*

1. La charte, extraite du Cartulaire Noir du chapitre N° 21 (aujourd'hui détruit), a été copiée par Lehoreau dans son *Cérémonial*, conservé à la Bibliothèque de l'Évêché. (T. I, p. 569.)

mentis, » ceci ne doit pas s'entendre à la lettre. Je concède l'exactitude de cette expression pour la triple nef, aussi longue que celle d'aujourd'hui et dont la façade était sensiblement sur le même emplacement, mais il conserva les piles A et B et très probablement deux autres piles semblables, modifiées un peu plus tard en U et V; aux unes et aux autres il ajouta une grosse colonne d'angle; enfin le mur F appartient aussi à l'église du VIII[e] siècle.



L'abside principale G et l'absidiole H, bâties en petit appareil, sont l'œuvre d'Hubert de Vendôme, ainsi que le mur L, auquel les murs J et K se réunissaient en arrière de l'abside. Le reste des substructions appartient à une époque plus récente. Deux colonnes décorent l'entrée de l'absidiole H. Voici le profil de leur base [1].

J'ai parlé tout à l'heure d'une triple nef : les murs extérieurs des nefs latérales subsistent encore avec leurs petits contreforts très régulièrement espacés. Ils ont été conservés et servent de clôture à la grande nef du XII[e] siècle, comme on le fit plus tard à l'église de la Couture, du Mans, à l'église de la Trinité, de Laval, et ailleurs. Correspondant aux piles A et B, il y avait deux rangs de piliers, neuf de chaque côté, séparant en trois allées l'énorme distance (16^{m},20) entre les murs extérieurs. Il eût été bien intéressant d'en trouver les soubassements et les premières assises : cette satisfaction me fut refusée. Je me représente ces piliers *carrés*, comme à l'église du Ronceray, mais sans colonne engagée vers l'axe de l'église, car ces trois nefs devaient être non point voûtées, mais couvertes d'une charpente. Si elles avaient été voûtées, les contreforts de 1^{m},20 de large sur 0^{m},60 seulement de profondeur, auraient été plus saillants et surtout le maître de l'œuvre aurait élevé à l'intérieur des murs extrêmes des colonnes engagées ou des pilastres correspondant aux contreforts pour porter les arcs doubleaux, destinés à renforcer de distance en distance les voûtes en berceau. Rien de semblable. En 1871, j'ai pu le vérifier [1], les murailles, en moyen appareil

1. Ce profil est à peu près le même que celui de l'arcature carolingienne, visible encore dans la crypte de l'église abbatiale de Saint-Denis en France. *Dictionnaire raisonné d'architecture*, de Viollet-le-Duc, t. II, p. 126. Les moulures circulaires de la base, exécutées *au tour*, au lieu de reposer sur une surface plate, comme on en voit aux grosses colonnes ajoutées aux piles A et B, portent sur une moulure creuse, taillée dans la partie supérieure de la pierre d'angle; celle-ci a la même hauteur que la pierre suivante. Ce détail est intéressant à noter en passant.

1. L'architecte a été, il faut en convenir, bien mal inspiré, en 1871, quand il a simulé, en enduisant les murs construits en *moyen* appareil (dont les pierres auraient dû être rejointes simplement), un appareil *beaucoup plus grand*, semblable *à celui des piles et des arcatures du XII[e] siècle*. Qui, sans le savoir à l'avance, peut soupçonner aujourd'hui que les murs intérieurs sont de 1030? Masqués par cet enduit trompeur, ils semblent de la même date que tout le reste. A l'extérieur, de la cour de l'Évêché, il est facile de s'apercevoir du contraire. Ainsi l'atteste aussi la belle porte, percée dans l'axe de la rue de l'Évêché au XII[e] siècle, au travers du mur du XI[e]. Ici même, on a dû faire disparaître toute la partie inférieure de l'un des petits contreforts pour l'ouverture de la porte à l'emplacement exact qu'on voulait lui assigner.

irrégulier, avaient été construites tout unies d'un bout à l'autre. Aucune trace de pilastres rasés dans la suite, ni de fenêtres bouchées plus tard. Aussi est-ce avec intention que j'ai évité le mot de *bas-côté, basse-nef*. Ici, contrairement à ce qui se voit à l'église de la Couture, du Mans, les trois nefs étaient sensiblement de même élévation comme à l'église du Ronceray, éclairées par des fenêtres percées dans la partie supérieure des murs, qu'on dut démolir au XIIe siècle et remplacer par de grandes baies géminées.

A mon très grand regret, je le répète, j'ai eu beau faire des recherches dans l'axe des contreforts en divers endroits de la nef, aucune trace des anciens piliers : j'estime qu'ils ont été détruits pour leurs pierres être employées au cours des grands travaux du XIIe siècle.

Les nefs latérales, construites par Hubert de Vendôme, nous montrent l'emploi par l'architecte de la mesure de 0m,60, comme base du tracé de son église. Ainsi les murs ayant 1m,20 d'épaisseur, sont ornés de contreforts de 1m,20 de large sur 0m,60 de profondeur, espacés les uns des autres de 3m,60 : toujours des multiples de 0m,60. Adoptant ce parti-pris, nous pouvons déterminer la largeur relative des piliers et des nefs. Étant donné qu'il y a 16m,20 (27 fois 0m,60) entre les parements intérieurs des deux murs, la grande nef, dont les deux derniers arceaux s'appuyaient sur les piles A et B, avait probablement 7m,80 (14 fois 0m,60) ; les piliers, 1m,20 et les nefs latérales, 3m (5 fois 0m,60). La très grande différence de largeur entre la nef principale et les deux autres ne doit pas surprendre, les églises de Saint-Hilaire de Poitiers (consacrée en 1049), de Notre-Dame et de Sainte-Radegonde [1] de la même ville, présentent à peu de chose près les mêmes proportions.

A droite et à gauche de l'abside principale, les murs J et K formaient deux allées ou couloirs se prolongeant jusqu'au mur L en petit appareil. Y avait-il autrefois des autels placés en arrière de l'abside ou bien cet espace était-il occupé par la sacristie ? Je ne saurais le dire.

Derrière le maître-autel de 1757, à 0m,30 en arrière de la dernière marche, nous avons découvert l'abside G en petit appareil. Un soubassement de 0m,10 de saillie ornait sa partie inférieure ; quel pouvait bien être son aspect au-dessus du niveau actuel ? Ses murs, percés de quelques fenêtres, montaient-ils du fond jusqu'à la corniche, ou bien une série de colonnes cylindriques, surmontées de cintres, formait-elle un rond-point, communiquant avec une sorte de déambulatoire ? Me voici encore réduit à ne pouvoir trancher la question.

III. Reprise des transepts. Restauration du choeur après 1032.

LA cathédrale d'Hubert de Vendôme fut-elle brûlée en 1032 avec la cité ? La chronique de Saint-Maixent l'affirme et donne par erreur la date de 1036. En tout cas, les charpentes seules durent être endommagées ; peut-être profita-t-on de ces détériorations, pour entreprendre de nouveaux travaux. Le contraste qui existe entre l'architecture si sévère des nefs d'Hubert de Vendôme et celle des transepts, dont nous avons reconnu les substructions, donne à le penser.

Lorsque, le 7 février, je découvris la pile M, elle m'intrigua beaucoup. L'analyse de ses éléments me fit conclure qu'elle

1. A l'entrée de la croisée de l'église de Sainte-Radegonde, on saisit parfaitement la disposition primitive des trois nefs, bien que celles-ci aient fait place à une large nef de la fin du XIIe siècle.

portait jadis une voûte compliquée et non point un simple berceau. Le chapiteau de la colonne principale recevait un arc doubleau, renforcé d'un second rang de claveaux, correspondant aux pieds droits, tandis que des arcs formerets retombaient sur les colonnes secondaires. Enfin, une voûte d'arête était établie entre le doubleau et les formerets. De tels piliers, d'après Viollet-le-Duc, ne se montrent qu'à la fin du XIe siècle. J'en ai cependant vu qui sont ainsi disposés à Saint-Hilaire de Poitiers, consacré en 1049. Bien que l'histoire n'ait conservé le souvenir d'aucun travail fait à la cathédrale à cette époque, je ne puis hésiter à attribuer à la seconde moitié du XIe siècle, plutôt qu'à la première, les constructions dont il s'agit.

L'autel du Crucifix fut consacré en 1051, vers le haut de la nef, par l'évêque Eusèbe Brunon (1); le maître-autel fut rebâti en 1093 par Geoffroy de Tours (2). Ces deux événements, à défaut de texte positif, ne permettent-ils pas de supposer qu'ils ont été, pour ainsi dire, la conséquence de la restauration faite aux charpentes de la nef et de celle des transepts ? L'appareil n'est plus le même : le système duodécimal (l'emploi de cette mesure de 0m,60 signalée pour les nefs) est abandonné, la richesse des transepts accentue en somme la pauvreté des nefs; l'architecture est toute différente dans l'absidiole X, les piles O, P, Q, R, S, T et les portions de mur droit, d'un mètre d'épaisseur, aperçues ça et là. Pour l'escalier du clocher, placé comme aux églises d'Avenières, à Laval, et de Montierneuf, à Poitiers, il a 0m,70 de largeur. Nous avons pu en voir trois marches fort usées. Les deux piles U et V ont été remaniées. Les anciennes, semblables aux piles A et B, peuvent bien avoir été simplement entourées d'un nouveau parement en grand appareil, qui aurait retréci l'arc traversant les transepts de A en U et de B en V. La voûte en coupole a dû être changée en une voûte d'arête pour répondre aux quatre autres.

En même temps furent élevés deux murs Y et Z, dont nous n'avons pas vérifié l'épaisseur, formant un déambulatoire et ménageant derrière l'abside un enfoncement profond de 1m,20 sur 5 mètres, sorte de chapelle, réservée à l'autel de Saint-René (1).

Une différence de niveau de 0m,15, rachetée par une ou deux marches, existait entre le pavage des transepts et celui de la croisée.

Ces transepts, voûtés comme l'indique la composition des piles, étaient assurément fort beaux. Dans l'absidiole en petit appareil, construite par Hubert de Vendôme et remplacée par celle marquée en X, il avait élevé un autel à sainte Foy (2), renouvelé sans doute plusieurs fois et devant lequel fut enterré, en 1204, Echmilidh-Malachias, évêque de Down-Patrick, archevêque nommé d'Armagh (3). Le corps de cet évêque d'Irlande fut retrouvé en 1635, quand on reconstruisit les autels (4).

1. Bibliothèque d'Angers, Ms. N° 894, p. 26.

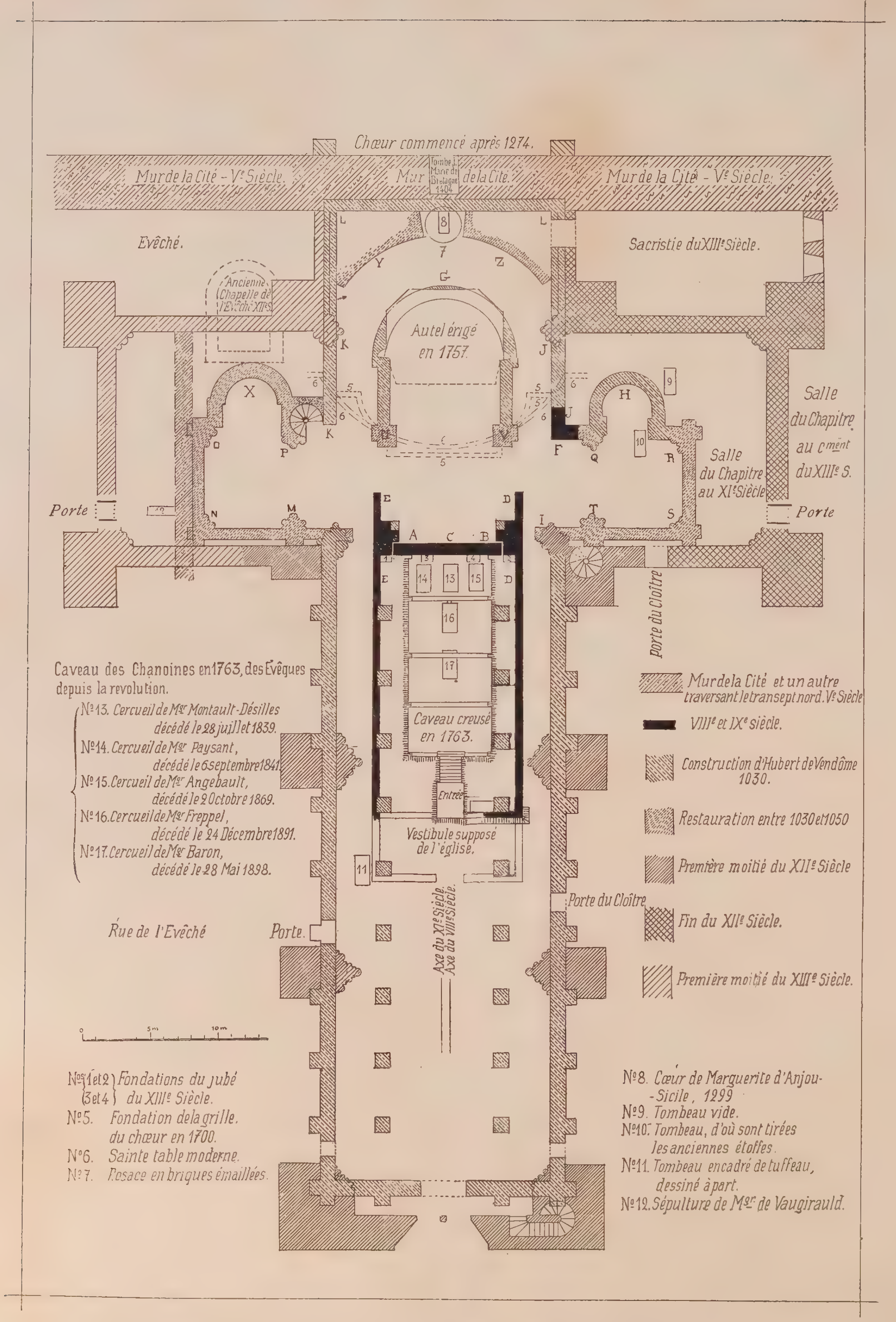
2. *Annales ecclésiastiques d'Angers*, par l'abbé Pletteau, p. 6. Dom Housseau, t. XVI.

1. Les reliques de saint René ayant été transférées à la cathédrale en 1010, il est probable qu'un autel lui fut élevé dès cette époque. Il existait certainement entre 1093 et 1101, d'après une charte du Cartulaire d'Azé.

2. Bernard, écolâtre d'Angers, dans son *Livre des Miracles de sainte Foy*, publié par l'abbé Bouillet, note le projet qu'avait l'évêque Hubert de Vendôme occupé à reconstruire sa cathédrale, d'élever un autel en l'honneur de sainte Foy (p. 87).

3. *Ms. de Dubuisson-Aubenay*, de la bibliothèqre du Mis de Villoutreys, p. 115. Ex Calendario Sancti Mauricii Andegavensis. — Maius, Kal. 3. « Malachias Lugdunensis (pour Dunensis) episcopus et Armachna electus, qui veniens ad regem Anglorum obiit Andegavi et sepultus est in ecclesia nostra *juxta altare sanctæ Fidis*.

4. *Ibidem*, p. 122vo M. l'abbé Houdebine a, dans une très intéressante brochure, élucidé les différentes questions se rapportant à ce fait historique, ignoré jusqu'en 1901.



Plan de la cathédrale d'Angers, dressé après les fouilles de 1902.

En résumé, au commencement du XIIe siècle, la cathédrale d'Angers comprenait :

1° Trois nefs de même élévation, bâties par Hubert de Vendôme, longues d'environ 44 mètres.

2° Une croisée, surmontée d'un clocher, entre deux transepts ayant 32 mètres dans leur plus grande longueur et cinq mètres de large (1), sur lesquels s'ouvraient deux absidioles d'inégal diamètre et de date



différente, l'escalier du clocher, deux collatéraux entourant l'abside et sans doute plusieurs portes communiquant avec le cloître et avec la salle du chapitre, située comme à la cathédrale de Lescar à l'extrémité vers le Sud (1).

3° Une abside avec déambulatoire d'une profondeur totale de 15 mètres (2).

4° Peut-être une crypte sous le chœur. Lorsque, en 1757, fut construite la masse du nouvel autel (8 mètres sur plus de sept), à quelle profondeur descendit l'entrepre-

1. Voir le plan et la description de cette belle église, consacrée en 1061, dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1899, 468.

1. Les transepts ont aujourd'hui $44^{m},66$ sur $15^{m},50$.

2. Aujourd'hui la longueur totale jusqu'au fond de l'abside (construite après 1274) est de $89^{m},80$.

neur, quelles substructions rencontra-t-il ? Voilà ce qui eût été bien important à consigner. Personne n'en fit rien. On sait seulement qu'en 1699, il fallut sur le même emplacement, pour établir l'autel à la Romaine, enfoncer une vingtaine de pieux en manière de pilotis pour éviter les tassements [1]... Y avait-il eu là une crypte, comme en bien des églises du XIe siècle ? Cette question, comme tant d'autres, reste sans solution, faute d'avoir pu faire des fouilles profondes dans l'espace occupé aujourd'hui par le maître-autel à baldaquin et son double emmarchement.

Les plans relevés avec soin suppléeront à ce que j'ai omis pour n'être pas trop long. Les traits gras indiquent les parties réellement découvertes et examinées ; les traits pointillés désignent les constructions détruites ou supposées. Les contreforts des extrémités des transepts ont été tracés d'après ceux de l'évêché, figurés sur un plan de 1693. En avant des piles A et B ont été trouvées les fondations 1 et 2 des piles du jubé du XIIIe siècle. Les murs 3 et 4 appartenaient à la même construction. La fondation 5 est celle de la grille du chœur posée en 1700 et le mur 6 la table de communion actuelle.

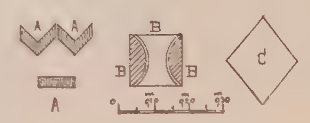
DEUXIÈME PARTIE.

APRÈS la description des anciennes substructions, je me propose de faire connaître divers objets, trouvés au cours de ces recherches.

I. Restes d'anciens pavages.

Çà et là se sont rencontrées dans les remblais, mais en très petit nombre, des briques émaillées, moulées les unes en bordure étroite rectiligne A, en angle droit A (formant par juxtaposition des chevrons), les autres des portions de cercle B, et des losanges C.

« Chaque pièce porte sa couleur ; c'est « par l'assemblage qu'on obtenait le dessin. « Les briquetiers du XIIe siècle avaient « poussé fort loin l'art de mouler ces petits « morceaux de terre et souvent ils compo- « saient des dessins assez compliqués... Les « artistes du XIIe siècle, imbus des tradi- « tions antiques, cherchaient à rendre l'effet « des mosaïques romaines des bas temps, « dont ils possédaient encore de nombreux « exemples ; n'ayant pas de marbre à leur « disposition, ils les imitaient au moyen de « l'émail, dont ils revêtaient leurs carreaux. « Le noir-vert est un des traits caractéris- « tiques des carrelages du XIIe siècle... [1] »



Tout ce que dit Viollet-le-Duc se réalise parfaitement dans les échantillons que nous avons trouvés près de l'absidiole X et des piles P et U. Voici les dessins des spécimens très simples que nous avons rencontrés.

« Les carrelages du XIIIe siècle diffèrent « de ceux du XIIe, non seulement par l'har- « monie des tons, mais aussi par le mode « de fabrication. Au lieu de composer les « dessins des carrelages en assemblant des « pièces de formes variées, le XIIIe siècle « adopta un système de carreaux ordinaire- « ment carrés, ornés au moyen d'incrusta- « tions de terre de couleurs différentes, rouge « sur jaune, ou jaune sur rouge. Les car- « reaux noirs furent employés le plus sou- « vent alors comme encadrements... [2] »

1. Bibliothèque de l'Évêché. *Cérémonial de Lehoreau* t. III, p. 19.

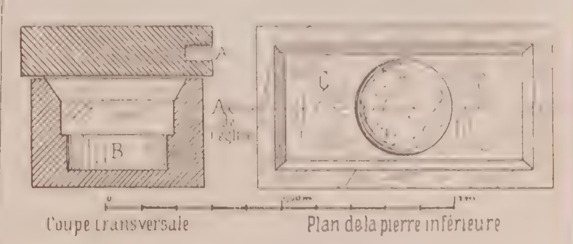
1. *Dictionnaire raisonné d'architecture française*, t. II, p. 260.
2. *Ibid.*, pp. 264 et 265.

En certaines églises, comme à Saint-Pierre-sur-Dives (Calvados), on voit dans le sanctuaire une grande rosace, composée de plusieurs rangs de briques, fabriquées tout exprès et moulées en forme de claveaux. Il en était de même à la cathédrale d'Angers; nous en avons trouvé les restes sous le dallage du chœur (N° 7). Il ne restait malheureusement en place qu'une des rangées les plus éloignées du centre. La rosace pouvait avoir environ 1 mètre de rayon. Toutes les briques étaient semblables et représentaient une reine ou une princesse, tenant de la main droite un lis et de l'autre une fleur. Deux branches élégantes, sortant d'un fleuron dépendant du cercle intérieur, tapissaient l'espace vide à droite et à gauche de cette reine. On ne saurait refuser aux briquetiers du moyen âge un grand talent, pour produire un effet aussi gracieux avec des moyens si simples. Des pièces D, émaillées de noir, sertissaient les briques et les séparaient du rang suivant. On a retrouvé aussi un fragment E, provenant d'un autre rang circulaire.

Le chœur ayant été prolongé au delà du mur de la cité après 1274, on ne saurait leur donner une date aussi reculée, puisque la rosace touche d'un côté ce même mur. Tout d'abord, je pensais que ce beau carrelage avait été placé en avant du maître-autel pour décorer le sanctuaire vers 1280. Telle serait mon opinion encore, sans la découverte que je fis au centre de cette rosace.

II. Cœur en vermeil de Marguerite d'Anjou-Sicile.

AUSSITOT après avoir trouvé les restes de la rosace en briques émaillées, dont toute la partie centrale avait disparu, nous fîmes une fouille assez profonde dans l'espoir de recueillir dans les remblais quelques débris présentant d'autres dessins. A peine était-on descendu à $0^m,65$ au-dessous du dallage, qu'on aperçut une grande pierre dure, grossièrement taillée, longue d'un mètre, large de $0^m,55$ et épaisse de $0^m,15$. Deux trous A, de $0^m,05$ de diamètre et de $0^m,08$ de profondeur, avaient été creusés sur sa tranche, sans doute pour en faciliter la manœuvre. Que pouvait bien indiquer cette pierre? En quelques instants, elle fut soulevée, malgré son poids considérable. Elle en recouvrait une autre un peu moins grande ($0^m,85$ sur $0^m,47$) taillée avec le plus grand soin,



Coupe transversale.
Plan de la pierre inférieure. Échelle de $0^m,10$ pour mètre.

comme une cuvette oblongue au fond de laquelle se trouvait une cavité ronde B, de 0^m, 30 de diamètre et de 0^m, 11 de profondeur. Les deux parties CC étaient lisses et parfaitement nettes, protégées par la pierre découverte.

Au fond de la cavité B, nous aperçûmes une couche de poussière et des débris de menus objets, affaissés sur la pierre par suite d'une décomposition chimique.

C'étaient de petits fragments d'ivoire, provenant d'un coffret, dont les parois, très minces, s'étaient brisées et contournées : presque tous étaient recouverts d'une cristallisation, ressemblant à du givre et provenant de la décomposition. Parmi ces débris, dont quelques-uns présentaient des sculptures délicates, relevées d'or, on recueillit des morceaux de tissus et une houppe de soie, fort petite. L'étoffe était double (une soie mince sur de la toile assez grossière).

C'était vraisemblablement une bourse, placée jadis dans le coffret d'ivoire, dont je trouvai la jolie charnière fleurdelisée et la boucle pour l'ouvrir. Les clous adhérents à ces garnitures en argent, jadis rivés à l'intérieur des parois du coffret, ont à peine 0m,003 de longueur ; c'est dire sa faible épaisseur et par suite sa fragilité. Enfin, voici que de ces débris, mêlés de poussière, on retire un objet plus volumineux. C'était un cœur en vermeil, très fortement oxydé du côté où il gisait sur la pierre, après la destruction du coffret. On y voyait deux écussons rapportés, dont l'un complètement couvert d'oxyde, était méconnaissable, et dont l'autre ici représenté est-parti d'Anjou, parti de Sicile, émaillé avec soin. Chose curieuse, l'émail rouge était bien conservé, l'émail bleu du champ fleurdelisé, au contraire, était devenu jaunâtre. Au-dessus de l'écusson une croix pattée et gravée. Une semblable croix plus grande se voit aussi sur le couvercle du cœur de vermeil, qui s'ouvre par une double charnière. Le cœur, renfermé dans ce joli réceptacle, le remplit presqu'entièrement : il est brun et compact. J'attribue aux matières employées pour l'embaumer la décomposition si malheureuse du coffret, dont j'ai essayé de reconstituer approximativement le dessin, grâce aux ferrures d'argent, qui en restent et à quelques fragments d'ivoire. Le coffret devait avoir 0m,09 de hauteur, 0m,07 de largeur et 0m,07 de profondeur. La disposition de la charnière et des fragments d'ivoire, sculptés de petites roses encadrées de moulures (le tout d'une hauteur égale à la distance qui sépare la charnière de l'angle droit formé par la ferrure d'argent), permet de conclure que le couvercle, au lieu d'être plat, avait un rebord de 0m,022 de haut. L'anneau destiné à le relever devait se trouver sur le devant, au-dessus de l'arcature dont il reste encore un fragment. Le style accusé par ces débris est bien celui du XIIIe siècle; aussi ne puis-je hésiter à reconnaître ce cœur pour celui de la *Comtesse d'Anjou, enterrée devant le grand-autel par l'Évêque Guillaume le Maire en 1299* [1].



Cœur de Marguerite d'Anjou-Sicile, épouse de Charles de Valois, comtesse d'Anjou, décédée en 1299.

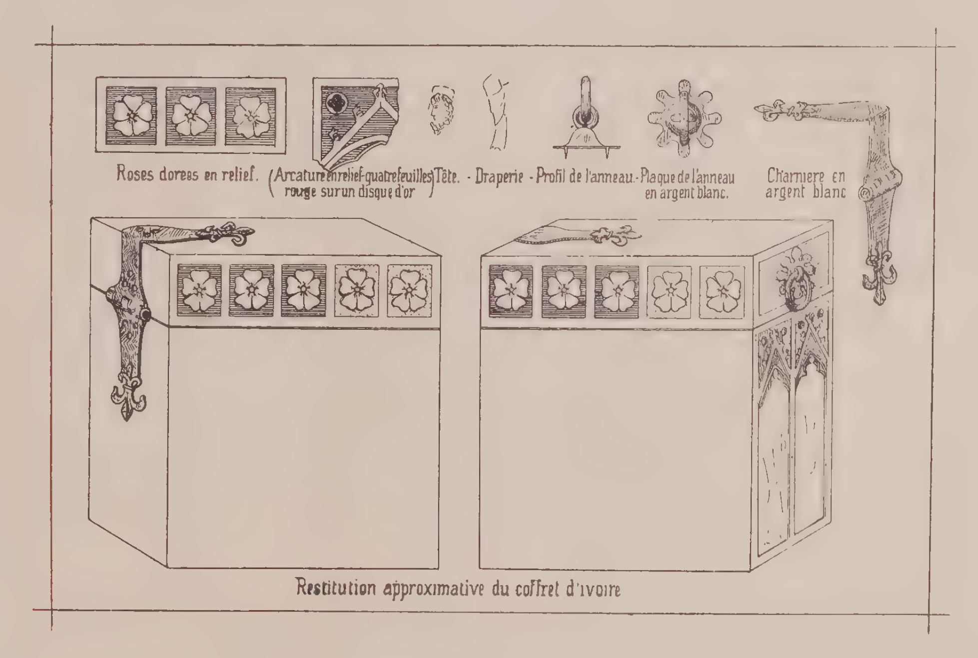
Deux autres cœurs de personnages illustres sont enterrés dans cette partie de

1. Bibliothèque d'Angers. M. N° 658, p. 136.

l'église, mais aucun doute n'est possible, puisque leur emplacement est connu, et non dans l'axe de la cathédrale, comme celui-ci (1).

Quelle était donc cette *Comtesse d'Anjou ?* M. Grille, dans ses Notes biographiques, lui consacre les lignes suivantes : « Marguerite d'Anjou-Sicile, comtesse de « Valois, fille aînée de Charles II, roi de « Naples et de Sicile, et de Marie de Hon« grie, épousa Charles de France, comte de « Valois, à Corbeil, le 16 août 1290. Elle fut « mère de Philippe, roi de France, dit de « Valois, et mourut le 30 décembre 1299. « Elle fut enterrée aux Dominicains de « Paris. Son cœur fut déposé dans le chœur « de Saint-Maurice d'Angers. »

Écoutons maintenant Michaud, dans sa Biographie : « Charles, comte de Valois,



Restitution approximative du coffret d'ivoire

« était le troisième fils de Philippe le Hardi, « il naquit le 12 mars 1270. En 1290, il « épousa Marguerite, fille de Charles II, roi « de Sicile, et ayant renoncé sur la deman« de de son beau-père à ses prétentions « sur le royaume d'Aragon, il en reçut en « dédommagement les comtés d'Anjou et « du Maine. Devenu veuf, il épousa Ca« therine de Courtenay... et mourut à « Nogent-le-Roi le 16 décembre 1325. Son « corps fut inhumé dans l'église des Jacobins « de Paris *entre ses deux premières femmes* « et son cœur dans l'endroit choisi par sa « troisième femme, Mahaut, comtesse de « Saint-Paul, pour sa sépulture. »

Le cœur de Marguerite, comtesse d'Anjou, a été respectueusement laissé dans son réceptacle de vermeil, enveloppé d'une étoffe de soie rouge et remis sous la pierre, posée en 1299. Deux croix noires, gravées sur les pavés du chœur, en marquent désormais l'emplacemant exact. Revenons un instant à la rosace en briques, dont le cœur de la

1. On lit dans la Calende de l'église d'Angers : « Le 29 décembre 1385 : le cœur de Louis I, duc d'Angers, fut inhumé au *côté droit* du grand autel. »

Le cœur de Louis III, décédé en 1434, fut apporté à Angers et inhumé à Saint-Maurice près du corps de son père, c'est-à-dire, vers le mur nord de l'abside.

comtesse occupe exactement le centre. Est-il bien croyable qu'aucune marque extérieure (épitaphe ou autre) n'ait jadis signalé son emplacement ? Assurément non.

Les briquetiers du moyen âge ont façonné en terre cuite en certains endroits, je ne l'apprendrai à personne, des représentations de défunts, ornées de leur image, d'encadrements d'architecture et d'inscriptions, à l'imitation des pierres tombales gravées. Mon frère, M. Paul de Farcy, en a signalé et décrit plusieurs au Congrès de la Société française d'Archéologie, tenu à Caen en juillet 1883 ([1]). Les unes, composées de plusieurs grandes briques, étaient au niveau du dallage et faisaient corps avec lui, les autres avaient, au-dessus du sol un assez fort relief et sur leur tranche, moulée en biseau, se lisait l'épitaphe.

Ailleurs, les briquetiers faisaient des revêtements à personnages, en pièces de moyenne taille, pour des appartements, des retables d'autel ([2]) et même des marches ([3]), historiées de dessins pour passer d'une salle dans une autre. Quand on ne pouvait se procurer une pierre d'autel d'une grande dimension, on s'adressait quelquefois à la briqueterie voisine : tel est le cas pour l'énorme brique d'une seule pièce de 2^{m} de long, sur 0^{m},80 et 0^{m},12 d'épaisseur, conservée au Musée de Château-Gontier. Elle provient de la Chapelle Mariette (C^{ne} de Beaumont Pied de Bœuf) et fut donnée, en 1547, par une demoiselle du Belley, abbesse d'Etival (Sarthe) ([4]). Ceci exposé, l'hypothèse d'une épitaphe en briques émaillées, au centre de la rosace, par conséquent au-dessus du cœur de la comtesse, est fort acceptable. Il est étonnant, me dira-t-on, que l'histoire n'en ait gardé aucun souvenir... C'est vrai, mais il en est de même dans notre cathédrale pour plusieurs personnages illustres ; en voici un exemple :

Geoffroy le Mouche, évêque d'Angers, meurt le 15 des Calendes de février 1177 : il est enterré dans la cathédrale. *Ceci est certain*, puisque dans les anciens obituaires, on lit *qu'il faut placer quatre cierges* SUR SA TOMBE, *au jour de son anniversaire* ([1]) : pourtant ni la tradition, ni les anciens manuscrits ne nous apprennent même dans quelle partie de l'église elle se trouve.

La disparition de l'épitaphe de la comtesse Marguerite (à supposer qu'elle ait existé) est facile à expliquer. L'usure, produite par le frottement des pieds, le dédain pour tout travail remontant au moyen âge, affiché par les gens de goût, en particulier par nos chanoines au XVIIIe siècle, le renouvellement du pavage à diverses époques, sans parler des dévastations commises par les Huguenots, voilà plus qu'il n'en fallait pour détruire cette ornementation relativement fragile et nous priver d'un monument précieux pour l'art de la céramique à la fin du XIIIe siècle.

1. *La Céramique du Calvados.* Atelier du Molay, pp. 12, 14 et 17.

2. *Ibidem*, p. 11. La chapelle de Furnichon, dépendant de l'abbaye de Longues, avait jadis un retable composé de grandes briques, où diverses scènes étaient représentées. L'une d'elles nous montre l'Adoration des Mages.

3. *Ibidem*, p. 9. A l'extrémité de la salle capitulaire de la cathédrale de Bayeux, existe un emmarchement de 0^{m},18 de hauteur, où sont représentées des scènes de chasse. Une autre marche plus curieuse encore se voit au Musée des Antiquaires de Normandie.

4. On lit, en grandes lettres gravées dans la partie supérieure autour de la table : PAR · IEHAN · PILORI · IE · FVS · FAICTE · LAN · MIL · CINQ · CENS · TRANTE · ET · SEPT.

Au milieu et sur le devant a été ménagée une cavité carrée, pour introduire la pierre sacrée ; à gauche sont les armes de l'abbesse et à droite un grand monogramme du Christ.

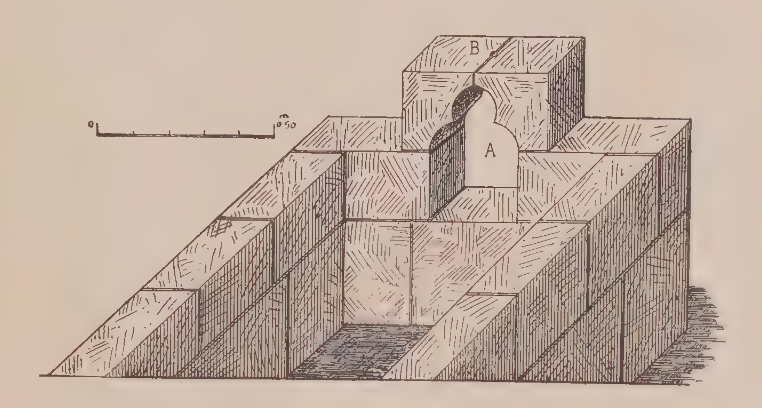
1. *Bibliothèque d'Angers.* Obituarius sancti Mauricii : « *Debent ardere quatuor cerei ad ejus tumulum, quando opus fuerit. — Anniversarium Gauffridi episcopi Andegavensis, quo anniversario durante, ad tumulum ipsius esse debent quatuor cerei ardentes* ». Le premier de ces textes remonte à 1360 environ, l'autre à 1405.



D.E.F. Briques émaillées provenant d'une rosace de deux mètres de diamètre environ, découvertes dans le chœur de la Cathédrale d'Angers en août 1902.
(⅔ de la grandeur d'exécution.)

III. Niche destinée à placer une lampe dans un tombeau.

CHACUN sait qu'il était d'usage, au moyen âge, d'entourer les cercueils de quatre ou de six vases de terre, remplis de charbons ardents et percés de trous, pour activer la combustion. On y ajoutait quelquefois près de la tête du défunt une lampe de verre, remplie d'huile, munie d'une mèche et allumée ([1]). Le plus souvent un simple morceau de tuffeau un peu creusé servait de support à la lampe ; d'autres fois, elle était suspendue par une boucle à un anneau scellé dans la muraille ([2]). Ici, on lui a préparé une véritable petite niche.



Deux pierres taillées recouvrent l'espace A de 0,25 sur 0,15 ; un orifice B a été ménagé dans le joint entre les deux pierres, pour permettre à la fumée de la lampe de s'échapper. Cette disposition étant assez rare, j'ai jugé utile d'en prendre le dessin exact; malheureusement ce tombeau(N°11), situé dans la 2e travée de la nef de la cathédrale du côté gauche, à 1m,75 de distance du nu du mur, devant ceux des évêques Ravoul de Beaumont et Hugues Odard, avait été fouillé. Les pierres d'ardoise posées sur les parois latérales avaient été remuées, le tombeau était rempli de terre et de décombres. A peine avons-nous recueilli quelques fragments insignifiants de la lampe, qu'il eût été pourtant si intéressant de retrouver intacte dans sa niche.

Je ne saurais dire quel personnage fut enterré dans ce tombeau, découvert tout à fait par hasard, à 0m,97 sous le pavage, pendant que je recherchais un des anciens piliers de la triple nef, construite par Hubert de Vendôme.

1. Le récit de l'inhumation de l'évêque Nicolas Gellant par son prédécesseur Guillaume le Maire, donné dans les Statuts Synodaux, p. 4, indique la position de la lampe dans le caveau ; le voici : « Hora debita, predicto episcopo Venetensi officium faciente, corpus ad tumulum detulerunt et posuerunt honorifice in sarcophago de tufello de diversis peciis constructo, cum mitrâ albâ in quâ fuerat consecratus, et crocia de stanno seu cupro ; super pectus ejus calix et patena plumbei cum pane et vino, *et retro caput erat quidam alveolus, in quo erat lampas cum oleo accenso, itâ quod, sarcophago clauso, lumen ipsius lampadis accensæ radiabat per foveam supra corpus...*

Nicolas Gellant était mort le VIII des calendes de février 1290 ; il fut enterré dans la croisée de la cathédrale, aux pieds de Guillaume de Beaumont, sous une, belle table de cuivre gravé, qu'il avait commandée à Paris. de son vivant. Le 12 janvier 1699 son tombeau fut ouvert, Il n'y avait pas de caveau, mais simplement des tuffeaux juxtaposés de manière à enchâsser exactement le cercueil. On y trouva quelques ossements, une petite coupe ou calice d'étain, la mitre blanche avec laquelle il avait été consacré, une crosse de bois et d'étain, une croix de cire, douze petits pots de terre rouge, en partie remplis de charbons et une lampe de verre. (*Cérémonial de Lehoreau*, t. III, p. 385.)

2. Le 10 sept. 1899, on découvrit la sépulture de l'évêque Hardouin de Bueil, décédé en 1438. On y trouva des restes d'ossements, les fragments d'une crosse italienne en os, composée d'une quantité de morceaux jadis che-

IV. Etoffes anciennes trouvées dans un tombeau.

PRÈS de l'absidiole H, nous aperçûmes, très près du dallage, un petit caveau N° 9, en pierre soigneusement taillée et munie d'une feuillure, comme pour recevoir une ardoise taillée; il était vide. C'était une fosse préparée et non utilisée. Au milieu des décombres, se rencontra un tuffeau, grossièrement creusé, dans le fond duquel était gravée la date de 1552, peut-être la première pierre d'un des autels jadis adossés au mur voisin et si souvent renouvelés.

A l'entrée de l'absidiole H, on découvrit une sépulture fort ancienne N° 10. Le cercueil était consommé, à peine en restait-il quelques débris. Les quatre pots de terre, remplis de charbon, étaient à peu près intacts : de nombreux fragments d'étoffes, fortement altérées par l'humidité et la décomposition du corps, furent recueillis. Avant de les décrire, je chercherai à établir l'identité du défunt. C'est peut-être Geoffroi le Bouteiller, chantre et chanoine, qui, par son testament du 29 septembre 1390, demande à être enterré « *ante altare beati Joannis Baptiste* » [1], ou le chanoine Mathurin Giraud. D'après son testament du 19 octobre 1428, il déclare vouloir être inhumé devant l'*autel de St-Jean-Baptiste* [2]. Or cet autel était alors tout près du tombeau dont il s'agit.

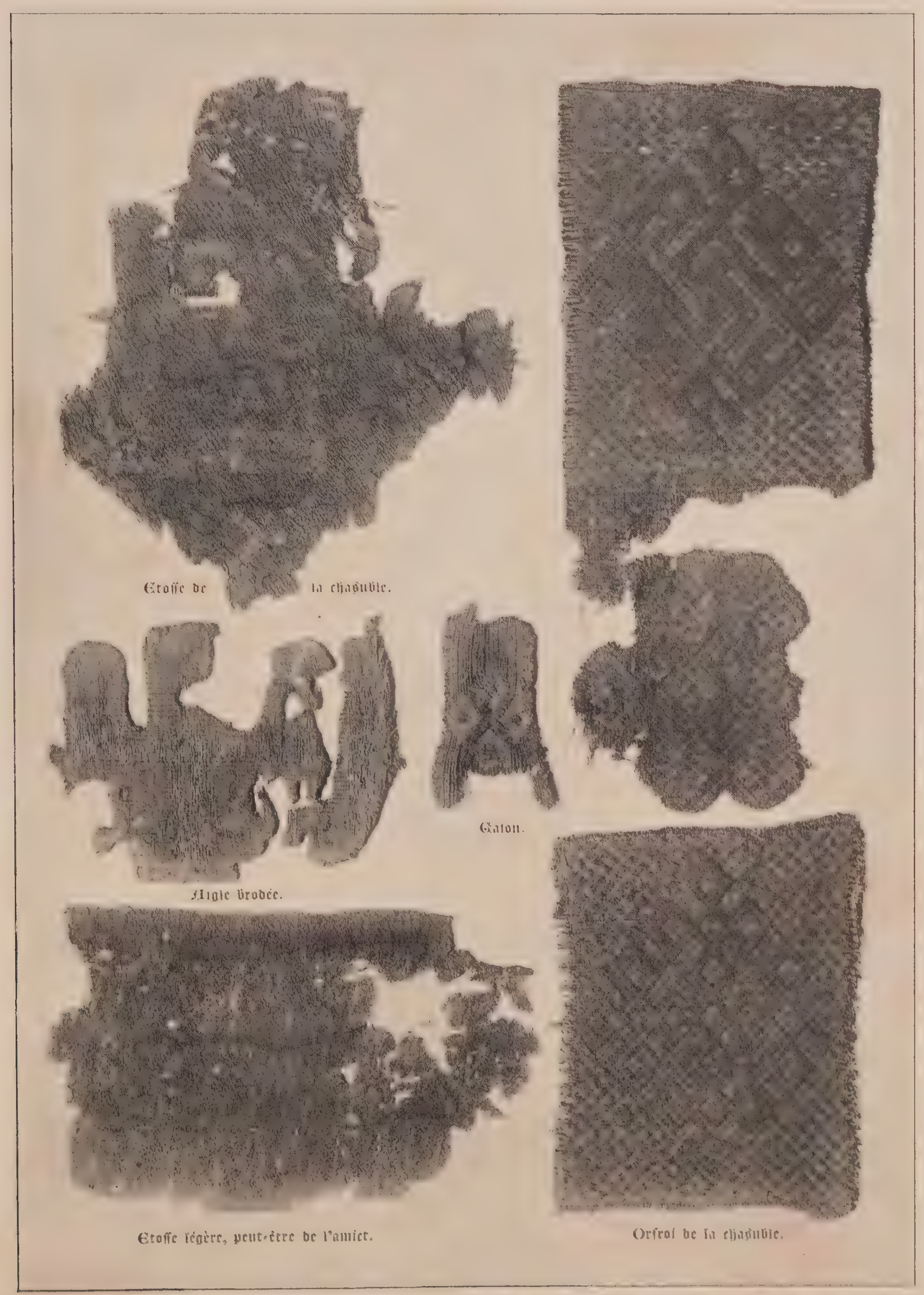
Quoiqu'il en soit, le défunt était vêtu d'une chasuble, dont nous avons trouvé les lambeaux. L'*orfroi*, tissé or et soie, à *la tavelle* [3], à la manière de ceux de Cologne ou de Paris, a une largeur de 0m,075 : il est orné de dessins géométriques représentant des losanges assez compliqués rappelant les galons siciliens, dont on voit tant d'exemples aux XIIIe et XIVe siècles. L'orfroi est *componé*, c'est-à-dire divisé en tronçons de 0m,10 changeant alternativement de couleur, comme on dit en blason, *componé de France* et *d'Angleterre*. Lorsque le fond est d'or, la croix ou le losange est en soie *rouge* (autant que la détérioration du tissu permet d'apprécier la couleur), lorsque le fond est en soie *rouge* (?), il est décoré de huit petits losanges d'or.

Un fragment de galon de 0m,023 fond d'or, orné de quatre losanges *rouges*, est trouvé parmi des débris d'étoffes, tellement altérées qu'il est à peu près impossible d'en rien distinguer. L'une d'elles est ornée de lignes parallèles entre lesquelles on aperçoit des coquilles ou des feuillages. L'autre (celle de la chasuble) est d'un dessin compliqué ; on y reconnaît des têtes d'oiseau, tenant dans leur bec une sorte de feuille trilobée. Enfin, une aigle aux ailes éployées, de 0m,07 de hauteur, brodée de fil d'or sur une étoffe épaisse comme du drap, a provoqué notre curiosité. Est-ce une pièce rapportée sur la chasuble, un fragment de chaussure liturgique ou d'un parement d'amict ? on ne le saura jamais.

En somme, le très mauvais état des étoffes a rendu presque inutile une découverte, qui aurait pu donner deux ou trois spécimens de tissus du XIVe siècle intéressants. J'imagine, en effet, qu'ils remontent à cette date, à laquelle on affectionnait particulièrement les oiseaux, dont la tête était comme ici d'une couleur différente du reste du corps.

villés et collés ensemble, et une lampe de verre. Celle-ci gisait dans le fond du caveau, mais autrefois elle avait été suspendue par un anneau au-dessus du corps. L'huile s'était solidifiée comme une sorte de mastic desséché et formait avec l'appareil en fer terminé par un crochet, destiné à la tenir suspendue, une masse compacte.

1. Archives de Maine et Loire. Série G, N° 341.
2. Ibid. Série G, N° 342.
3. La *Tavelle* était un petit métier. On disait autrefois « *Ouvriers de Tavelle* ».



Tissus trouvés dans le tombeau n° 10, pendant les fouilles de la cathédrale d'Angers, septembre 1902.

V. Cercueil de plomb de Mgr Vaugirauld 1758.

TOUT près d'un mur épais en amplecton, qui se dirige vers le mur de la cité et dont le prolongement dans la cour de l'Évêché fut démoli avec peine, il y a une quinzaine d'années, nous découvrîmes le caveau de Mgr de Vaugirauld. Le hasard nous servit bien encore en cette circonstance: neuf fois sur dix, une sépulture d'une date aussi récente ne présente aucun intérêt archéologique.

« Le vendredi 21 juin 1758, haut et « puissant seigneur Mgr de Vaugirauld, « évêque d'Angers, décéda dans son palais « épiscopal *dilectus Deo et hominibus.* Il fut « inhumé le 26 juin, au bas des marches de « l'évêché, avec toute la simplicité d'un par- « ticulier, ayant fait les pauvres légataires « universels de ses effets [1]. »

Il fut déposé dans le caveau de l'évêque Gabriel Bouvery, décédé le 10 février 1572, dont on ne trouva que les ossements et deux légères feuilles de plomb, restes du cercueil [2].

En mémoire des dons faits à l'église par Mgr de Vaugirauld, le chapitre lui fit élever une pyramide du prix de 373 livres [3]. C'était un monument en marbre, orné d'un écusson en plomb à ses armes, de la composition de l'architecte Pointier : il n'en reste pas même un dessin.

On lisait sur son épitaphe :

HIC IACET
JOHANNES DE VAVGIRAVLD,
EPISCOPVS ANDEGAVENSIS,
TEMPLI EXORNATOR,
EXEMPLAR CLERI,
PAVPERVM PATER,
AMOR OMNIVM,
OBIIT DIE 21 MENSIS JVNII 1758.

Quelle ne fut pas notre surprise, quand, le 12 septembre, fut ouvert le caveau de Mgr de Vaugirauld, d'y voir un cercueil de plomb de forme étrange, rappelant de loin celle des coffres enluminés des momies égyptiennes. Il a $1^{m},80$ de long ; $0^{m},40$ de large aux épaules et $0^{m},20$ aux pieds, sur une profondeur de $0^{m},25$ à $0^{m},22$. La partie destinée aux pieds est en saillie de $0^{m},25$.

Les bords du cercueil sont un peu arrondis; son couvercle est un peu bombé sur la poitrine. Le visage, encadré d'une sorte de perruque, est sommairement et maladroitement indiqué par des traits dessinant les oreilles, un nez très long et des yeux très rapprochés. Le rabat, taillé dans une feuille de plomb, est rapporté entre deux lames dorées et en relief. Une grande croix, légèrement arrondie en bosse, s'étend jusqu'aux pieds. Le plombier (il devait se croire bien habile) l'a décorée d'un cœur enflammé, doré, entre deux grosses larmes. En haut, il a gravé une croix pectorale, à droite une crosse indiquée par de simples traits et à gauche du défunt son sceau en léger relief. Au-dessus des pieds, voici un cœur, sans flammes et non doré. Le plombier a gravé les doigts de pied sur le dessus de la saillie destinée à les recouvrir. La tête du cercueil ne portait pas directement au fond du caveau ; un morceau de bois assez épais l'isolait.

Bien que ce cercueil n'ait rien d'artistique, il m'a paru si curieux, que je me serais reproché de n'en pas faire un croquis, avant qu'on refermât le caveau. C'est un exemple ajouté à tant d'autres de l'influence de la mode sur toute chose. Les études sur les

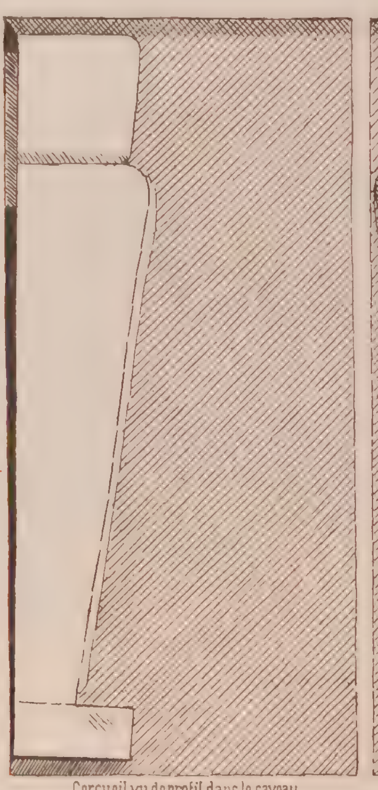
1. Archives de Maine et Loire. Série GG, N° 28. — Série G. N° 940, p. 46. On portait le corps du dit seigneur évêque sur un brancard, et découvert, vêtu de ses habits pontificaux dans un cercueil de plomb, couvert d'un crêpe noir traînant jusqu'à terre.
2. Bibliothèque d'Angers. Ms. 895, t. VI.
3. Archives de Maine et Loire. Série G, N° 381, Compte de fabrique de 1758 à 1760.

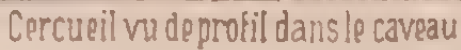
Arts égyptiens étaient déjà en vogue ; le plombier a cru faire certainement un chef-d'œuvre en imitant de loin les cercueils de ce pays.

Conclusion.

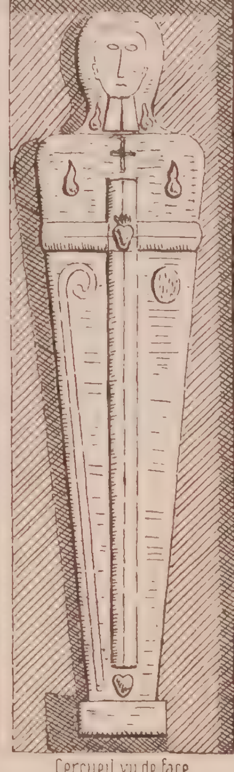
LE moi est haïssable, je le sais. Se donner en exemple est toujours chose agaçante pour autrui et quelque peu prétentieuse. Cependant, en considérant uniquement le résultat des recherches faites à la cathédrale d'Angers, on me permettra bien de tirer en faveur de l'histoire locale et de l'archéologie, la conclusion suivante.

Le niveau de nos anciennes cathédrales ou grandes églises ayant été presque toujours notablement relevé, l'étude de leurs substructions est très souvent possible.





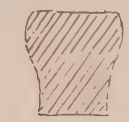
Cercueil vu de profil dans le caveau.



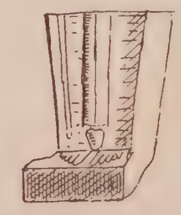
Cercueil vu de face



Armoiries de Mgr Jean de Vaugirauld moulées en plomb, du côté gauche du cercueil, *Grandeur d'exécution.*



Dessous des pieds



Partie inférieure, vue de trois-quarts *Echelle de 0,10 par mètre*

Pourquoi, en maint endroit, n'oserait-on pas entreprendre ce qui a été pratiqué à Chartres, à Angers et ailleurs ? Nul doute que ces fouilles, basées sur l'étude préalable des monuments, des chroniques et des manuscrits du pays, dirigées avec l'assentiment, bien entendu, des autorités religieuses et civiles, ne soient couronnées de succès.

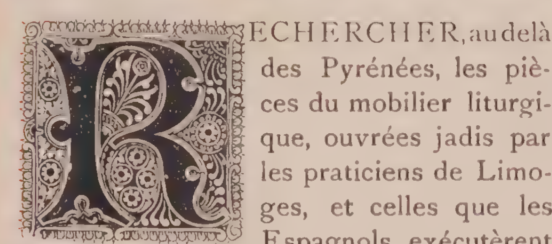
Ce sera mon vœu en terminant ce travail, dont j'ai à cœur d'offrir la primeur à la *Revue de l'Art chrétien.*

L. DE FARCY.



Orfèvrerie et Emaillerie.

Mobilier liturgique d'Espagne.



ECHERCHER, au delà des Pyrénées, les pièces du mobilier liturgique, ouvrées jadis par les praticiens de Limoges, et celles que les Espagnols exécutèrent eux-mêmes, en si grand nombre, à partir, surtout, du XIVe siècle, les décrire, les photographier, les publier, enfin, pour qu'elles soient comme un témoignage de la foi qui les inspira, en même temps qu'un humble hommage à l'Église qui les reçut, qui les bénit, qui en consacra même un certain nombre au plus auguste des mystères, tel fut le projet élaboré par nous, il y a quelques années, en des heures de réflexion, d'espérance et d'enthousiasme.

Ce projet, nous l'avons réalisé depuis lors.

Sans mission scientifique, sans subvention quelconque de nos Sociétés savantes, mais muni de la bénédiction de nos supérieurs, aidé de ressources modestes pour un pareil voyage et chargé d'un gros appareil que nous devions traîner par monts et par vaux, nous entreprenions, seul, au printemps de 1901, une nouvelle et bien rude pérégrination dans plusieurs provinces du Nord de l'Espagne. Il était facile de prévoir, par les œuvres de Limoges qui existent à l'abbaye de Silos, que l'exploration pouvait faire découvrir d'autres pièces de même style, peu connues ou inédites. Le terrain était à peu près neuf ; on le devinera sans peine, quand on saura qu'un chercheur et un érudit comme Ch. de Linas n'a mentionné aucun petit monument de la péninsule, dans ses excellents catalogues d'émaux limousins, conservés dans les différents pays de l'Europe ([1]). M. Ernest Rupin, un savant, aussi chercheur et aussi patient que son vénérable ami, n'en a signalé que cinq, dans son grand ouvrage sur l'œuvre de Limoges ([2]). Ni l'un ni l'autre de ces deux maîtres n'a eu la prétention d'être complet ; et, cependant, les amateurs de nos arts industriels ont dû être émerveillés, en parcourant les listes que les deux auteurs sont arrivés à dresser, — vrai *Corpus* de nos produits limousins, conservés en France, en Italie, en Suisse, en Bavière, en Westphalie, en Belgique, en Angleterre et jusques en Suède, en Norvège et en Russie.

Malgré des obstacles imprévus venant se jeter à l'encontre et abréger notre itinéraire, nous avons eu la joie de rencontrer une quarantaine d'œuvres de Limoges. Mais ce n'est là, sans doute, qu'une partie de nos petits monuments français, conservés en Espagne. Nous sommes même persuadé que de nouveaux chercheurs ajouteront beaucoup à la couronne artistique de l'école limousine ; peut-être, même, trouveront-ils, eux aussi, pour l'enrichir, de rares et superbes fleurons. Dieu veuille que ces notes leur ouvrent la voie du côté des trésors liturgiques et artistiques de la péninsule ! Ils y pourraient faire, en outre, une ample moisson d'œuvres espagnoles, presque toujours

1. *La châsse de Gimel et les anciens monuments de l'émaillerie*, Paris, 1883. — *Œuvres de Limoges conservées à l'étranger et documents relatifs à l'émaillerie limousine*, Paris, 1885.

2. *L'Œuvre de Limoges*, in-4°, 620 pages et 660 figures, Paris, 1890.

intéressantes, souvent admirables et, toutes, bien certainement, inconnues ailleurs que chez nos voisins d'outre-monts. Le baron Ch. Davillier, il est vrai, a fait paraître, en France, un volume sur « l'art de l'or et de l'argent », jadis très florissant chez eux ([1]). Mais cet amateur délicat n'ayant publié qu'un nombre fort restreint d'objets encore existants, il y a place, près de son bel ouvrage, pour une quantité de reproductions de petits monuments, et pour les études qui doivent naturellement les accompagner.

Nous nous plaisons à signaler aussi les excellentes pages que M. Émile Molinier a écrites sur l'orfèvrerie en Espagne, dans le superbe volume in-folio de son *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie* ([2]); mais là, encore, le nombre des pièces publiées est fort limité.

Le recueil plus modeste que nous commençons aujourd'hui, présentera, à part quelques œuvres d'art, des objets qui n'ont figuré dans aucune publication française ; la plupart, même, sont complètement inédits. Une partie des illustrations seront exécutées d'après nos photographies ; mais parce qu'il est des objets qui, placés devant l'objectif, ne donnent que des images très imparfaites et très vagues, nous ferons appel également au crayon intelligent et fidèle de M. Saint-Elme Gautier, qui fournira d'excellents dessins. — Quant aux notes que nous soumettrons au lecteur, nous les donnerons maintes fois sous forme de descriptions et de comparaisons. C'est le genre de travail, adopté dans plus d'un recueil, que nous pourrions citer. Ces descriptions techniques et détaillées sont arides, nous le voulons bien, mais du moins utiles pour faire connaître, apprécier, examiner, en quelque sorte, les originaux. Joindre toujours à l'étude des sujets et des monuments, ce qu'on appelle « la philosophie de l'art », n'est-ce pas ouvrir quelquefois la porte à bien des considérations vides ou erronées, pour ne pas dire plus ?... Et nous croyons prudent de nous en tenir à un travail plus simple et plus aisé.

I. — Œuvres de Limoges.

Relations entre la France et l'Espagne, au moyen âge.

Aucun motif de s'étonner, croyons-nous, qu'une exploration archéologique dans les églises et les musées de quelques villes célèbres et dans un petit nombre d'humbles sanctuaires de la montagne nous ait fait connaître une série d'objets liturgiques, sortis des ateliers limousins. Pourquoi même serait-on surpris que des recherches dans toute la péninsule amenassent, un jour, la découverte d'un grand nombre de pièces de la même école ? Tout s'explique et s'expliquerait par les relations de la France et de l'Espagne, relations qui furent très fréquentes, souvent même très intimes, précisément pendant les siècles qui sont comme l'âge d'or de l'orfévrerie et de l'émaillerie limousines.

Nous n'avons pas à dire comment et pourquoi les comtés de Roussillon, de Foix et de Carcassonne eurent des rapports avec la maison de Barcelone et le royaume d'Aragon. Ce serait aborder une question qui amènerait des développements inutiles et peut-être fastidieux ; il suffit d'indiquer, — chacun pouvant ici s'édifier par l'histoire. Nous passons également sur les relations religieuses et monastiques entre ces contrées. Mieux vaut s'éloigner un peu et remonter jusque vers Cluny dont l'influence

1. *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, Paris, 1879.
2. *L'orfèvrerie religieuse et civile*, Paris, s. d., pp. 95 à 103, 195, 283 à 289.

sur les monastères d'Espagne est parfaitement établie ([1]). C'est à cette action bienfaisante, cause d'un véritable mouvement d'émigration vers la péninsule, que plusieurs Français durent d'occuper des sièges épiscopaux : Bernard, celui de Tolède, — Pierre, celui d'Osma, —Raymond, celui de Palencia ([2]). Un autre Bernard, originaire d'Aquitaine, dut s'asseoir sur celui de Siguënza ([3]) ; un moine de Cluny, du nom de Jérôme, envoyé par saint Hugues, pour réformer l'abbaye de Cardeña ([4]), fut évêque de Salamanque ([5]), — et Gérard, bénédictin de Moissac, amené à Tolède, par l'archevêque même qui revenait de France, fut nommé à une dignité importante dans la cathédrale de cette ville, en attendant d'être évêque de Braga, en Portugal ([6]).

Puisqu'un bon nombre d'œuvres limousines sont conservées, surtout en Catalogne, il est particulièrement intéressant de noter que Borel, comte de Barcelone, visitant le monastère de Saint-Géraud d'Aurillac, voulut bien emmener, avec lui, notre Gerbert, encore adolescent, et le confier aux soins de Hatton, évêque de Vich, qui l'initia aux sciences sacrées et profanes ([7]). Signalons encore la présence de Pierre, évêque de Girone, à la consécration de la basilique du

1. Voy. *Les monastères espagnols de Cluny au moyen âge* (mémoire lu à la séance de mars 1892, de la Société nationale des Antiquaires de France), par Ulysse Chevalier. — F. Fita, *La provincia Cluniacense de España (Boletin de la real Academia de Historia*, nº de mars 1872.

2. D. Francisco Simon y Nieto. *Los antiguos campos góticos. Excursiones histórico-artístico a la tierra de Campos*, Madrid, 1895, pp. 67 et 69.

3. D. Manuel Perez Villamil, *La catedral de Siguënza*, Madrid, 1900, p. 2.

4. Le monastère de Saint-Pierre de Cardeña, comme celui de Silos, est dans la Vieille-Castille.

5. D. Férotin, *Cartulaire de Silos*, p. 38, note.

6. E. Rupin, *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Paris, 1897, p. 64.

7. *Richeri Historiarum libri quatuor*, Lib. III, § 43 (Migne, t. CXXVIII, col. 101). — E. Babelon, *Les derniers Carolingiens d'après le moine Richer*, Paris, 1878, p. 341.

Sauveur, à Limoges même ([1]), et l'acte du comte Bernard de Besalu, donnant aux abbés de Moissac des droits très étendus sur le monastère de Campredon, en Catalogne ([2]).

Mais arrêtons ce genre de citations qu'il nous serait facile de multiplier, et rappelons les pèlerinages, les uns libres et volontaires, les autres imposés comme pénitence, au sanctuaire de Saint-Jacques en Galice. Ch. de Linas s'est occupé de ces pèlerinages, et a dit l'influence qu'ils durent avoir pour faire connaître et répandre les pièces limousines ([3]) ; nous n'avons pas à revenir sur la question. Quant à la dévotion qu'on avait, en Espagne, pour Notre-Dame de Roc-Amadour, elle a laissé, en maints endroits, des traces intéressantes ou même de vrais monuments ; et nous-même avons eu le bonheur de trouver, dans un faubourg de Palencia, une chapelle dédiée à la Vierge du Quercy. On lit encore, au-dessus de la porte de l'oratoire : *Ermita Rupis Amatoris*, — et, à l'intérieur, la madone, une très belle statue du XIIIe siècle, surmonte l'autel principal.

Tous ces exemples, choisis entre bien d'autres, parlent d'eux-mêmes. Les noms d'Aurillac, de Moissac, de Roc-Amadour et de la ville même de Limoges montrent qu'il n'était pas insolite pour l'Espagne d'avoir des relations avec le Limousin et les pays d'alentour. Il est notoire, par ailleurs, que les œuvres de Limoges furent très en vogue au moyen âge et qu'on les exporta dans tous les pays de l'Europe ; le fait de les y trouver répandues maintenant encore en fait foi, aussi bien que les inventaires

1. *Marca Hispanica*, lib. 4, col. 434-35.

2. E. Rupin, *op. cit.*, p. 60. — D. Joachim Miret y Jan, *Relaciones entre los monasterios de Camprodon y Moissac.* Barcelone, 1897.

3. *Revue de l'Art chrétien*, 1885, pp. 476 et 477. — *Œuvres de Limoges conservées à l'étranger*, pp. 67-84.

ou autres documents qui les mentionnent ([1]). Les objets d'une vente assurée étaient fabriqués en masse par nos travailleurs du cuivre et de l'émail ([2]) ; d'autres étaient évidemment faits sur commande et pour un objet déterminé ; de ce nombre sont les tombes émaillées, comme celle d'un évêque de Rochester, exécutée par maître Jean de Limoges ([3]), et les statues tombales, comme celle de Don Mauricio, qui se trouve dans le chœur de la cathédrale de Burgos ([4]) ; de ce nombre aussi, bien probablement, sont toutes les pièces importantes, par exemple, le frontal de Silos et le retable de San-Miguel-in-Excelsis, en Navarre ([5]). Si des monuments de cette dimension étaient envoyés dans les différentes parties de la France, puis en Angleterre, en Espagne, — il est évident que des petits meubles, tels les coffrets et les châsses, étaient transportés bien plus facilement encore, d'un pays dans l'autre. La France envoya ses *capses* limousines en Espagne, et de celle-ci nous vinrent des boîtes arabes, dont plusieurs sont encore conservées dans quelques trésors de nos cathédrales ([6]).

1. Cf. L. de Laborde, *Glossaire français*, art. *Email de Limoges*. — V. Gay, *Glossaire*, art. *Émail champlevé*. — E. Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, p. 87 et s.

2. « Le caractère le plus saillant et le plus général de l'orfévrerie limousine est l'emploi du cuivre doré avec les émaux ; et cette tendance à employer simultanément ces deux matières a fait que l'expression *œuvres de Limoges* ne s'applique guère qu'à ce genre de travail. Il ne faut pas oublier, cependant, que les Limousins ont produit... des monuments en métal précieux, d'une très grande beauté de forme et d'une riche exécution. » E. Molinier, *L'orfévrerie religieuse et civile*, p. 185.

3. *Archaeological journal*, 1846, t. II, pp. 187 et 171.

4. Nous avons décrit cette statue de cuivre émaillé dans le *Bulletin archéologique de la Corrèze*, 1899, pp. 487-495 ; notre article est accompagné de plusieurs figures.

5. La monographie de ce retable paraîtra prochainement. Nous sommes le seul, en France, à avoir signalé cette œuvre splendide et peut-être la plus considérable de l'école limousine. (*Le Monde catholique illustré*, mai-juin, 1902, p. 355.)

6. La cathédrale de Bayeux, par exemple, et celle de Narbonne conservent des boîtes arabes très intéressantes.

Bien que nous admettions sans peine ces transports fréquents d'objets d'art, nous avons été surpris de lire dernièrement que le coffret en ivoire du musée de Burgos ([1]), avait été « envoyé, d'après Dom Roulin, d'Espagne à Limoges, pour réparation ([2]) ». Voilà qui est le fait d'une distraction de la part de M. de Mély, nous aimons à le croire, car non seulement nous n'avons rien formulé de semblable dans l'étude que nous avons consacrée au petit meuble de Burgos ([3]), mais nous n'avons pas même fait *allusion* à l'endroit, à l'atelier où il a été monté ou réparé ; c'était prudence élémentaire de notre part. La question, peu importante d'ailleurs, est, en effet, insoluble, et l'on ne doit émettre que des hypothèses à son sujet. M. de Mély a insinué que « peut-être la réparation (du coffret) n'avait pas été faite à Limoges, mais qu'il se pourrait qu'elle eût été exécutée dans le couvent même ([4]) ». L'hypothèse serait fondée s'il y avait eu atelier d'orfévrerie et d'émaillerie à Silos, si on avait exécuté des travaux d'art dans les murs mêmes de l'abbaye, ce dont M. de Mély ne peut douter ([5]). Pour nous qui connaissons et les lieux, et les petits monuments du trésor, et les documents publiés par Dom Férotin dans son *Histoire* et dans son *Cartulaire*, — documents qui ne font pas allusion à des travaux d'orfévrerie et d'émaillerie, exécutés à Silos, le doute nous semble plus sage et, en tous cas, parfaitement légitime. L'éta-

1. Il s'agit d'un coffret arabe provenant de l'abbaye de Silos. Ses plaques en ivoire sont de l'année 1026 ou 1027 ; l'inscription en fait foi. Deux plaques émaillées et la monture même sont du XII[e] siècle et appartiennent à l'art limousin.

2. *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 69.

3. *L'ancien trésor de l'abbaye de Silos*, pp. 17 à 28.

4. *Bulletin monumental*, 1901, p. 407.

5. « Nous ne pouvons douter pas plus ici (à Saint-Martial de Limoges) qu'à Conques, qu'à Silos, de travaux d'art exécutés dans les murs mêmes du couvent. » *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 67.

blissement d'un atelier d'émaillerie, aux procédés *purement limousins*, dans un monastère castillan, est moins facile à concevoir, n'est-il pas vrai, que dans les abbayes de Saint-Martial de Limoges, de Conques, de Grandmont et dans d'autres monastères du Limousin ou des provinces voisines.

L'appellation d'« Œuvres de Limoges ».

CE nom d' « Œuvres de Limoges », si fréquent dans les Inventaires, pour désigner les petits monuments que nous savons, est parfaitement connu des travailleurs qui s'occupent des arts industriels du moyen âge. Une réflexion de M. de Mély nous invite pourtant à dire un mot à son sujet. « C'est quand on trouve... à Silos, à Angers, à Bari, en Allemagne, des pièces de facture si parfaitement similaire, sauf cependant quelques détails de personnalité artistique, qu'on se prend à se demander s'il ne faut vraiment pas quitter les limites étroites de la ville de Limoges, de Verdun, des bords du Rhin, pour ne plus se préoccuper que de questions d'école et surtout de déplacement des artistes eux-mêmes, emportant avec eux, dans de lointains voyages que nous n'ignorons pas, les secrets d'un art qu'ils déploient dans les abbayes où ils vont séjourner [1]. » Puisque nous traitons ici d'œuvres limousines, nous nous permettons de rappeler que les archéologues qui ont particulièrement écrit sur la question, comme MM. de Linas, Molinier et Rupin, pour n'en citer que quelques-uns, n'ont jamais parlé des *limites de la ville de Limoges*, alors même qu'ils s'occupaient d'*Œuvres de Limoges*. Chez ces différents auteurs, œuvres *de Limoges*, pièces *limousines*, travail *de l'école limousine*, et autres appellations similaires, ont été employées à tour de rôle et indistinctement, pour cette bonne raison qu'il est impossible d'établir une distinction et que, d'ailleurs, elle n'est pas utile [1].

Ce qu'il importe de savoir, c'est que Limoges, d'une façon très particulière, produisit un grand nombre des pièces en question, et le fait est aussi bien établi par les textes qu'admis par les archéologues. Admis également que, si la ville eut une importance considérable dans cette production, il y eut différents ateliers dans la province du Limousin, quelques-uns, même, un peu plus loin. Quant aux artistes qui s'en seraient allés fabriquer des œuvres d'orfévrerie et d'émaillerie en pays étrangers, la pensée ne nous en vient pas, en face d'un coffret, offrant l'image de saint Dominique de Silos, pas plus qu'elle n'est venue à M. Berteaux, lorsqu'il étudiait si consciencieusement l'émail du ciborium de Bari, figurant saint Nicolas et Roger, roi de Sicile [2]. D'excellentes raisons ont fait dire à cet auteur que la plaque de Bari avait été exécutée sur commande, dans un atelier limousin. Il nous semble plus rationnel de croire la même chose concernant les autres pièces qui présentent, avec une iconographie spéciale, une facture parfaitement similaire.

Mais supposons un instant le fait d'ouvriers limousins allant au loin fonder des ateliers, tout au moins y fabriquer tels et tels petits monuments, ceux-ci n'en étaient et n'en sont pas moins *œuvres de Limoges* ou *limousines* et par leurs auteurs, et par leur style, et par les procédés du travail. Tels sont bien les précieux objets du trésor de Silos,

1. *Bulletin monumental*, 1901, p. 407.

1. Il n'y a guère lieu, non plus, de disserter sur les mots *Lemovicensis*, *Lemovicus*, *Lemovicarum*, qui accompagnent les noms des rares émailleurs limousins qui ont signé leurs œuvres.

2. *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. VI, 1er fascicule, 2e article.

donnés comme tels dans l'ouvrage qui les étudie, — depuis le somptueux frontal avec ses personnages aux têtes en relief et aux vêtements tout émaillés, jusqu'aux bandes de cuivre polychromé qu'on voit sur le coffret de Burgos et dont les dessins sont exactement de même style que ceux des plaques très limousines de M. Sigismond Bardac [1]; nous devons à M. Émile Molinier d'avoir remarqué cette similitude de style.

Nous avons même l'espoir que les innombrables documents du moyen âge qui sont encore amassés dans les bibliothèques de la péninsule ibérique et dans les archives de ses cathédrales, nous prouveront, eux aussi, lorsqu'ils seront publiés, qu'en ce pays comme ailleurs, on appelait, en raison de leur provenance et de leur fabrication : *Œuvres de Limoges* ou *limousines*, les œuvres, ordinairement si bien caractérisées, qu'un œil exercé sait maintenant reconnaître.

Voici, d'ailleurs, l'énumération d'œuvres de ce genre, conservées en 1342 dans la cathédrale de Vich. L'inventaire, daté de cette année-là, était inconnu en France, jusqu'à ce jour.

Quamdam crucem vocatam de limoges.

Item aliam crucem que portatur als albats [2] *que dicitur esse de opere de limoges.*

Item quamdam parvam caxiam de argento deauratam et similem monumento cum duobus velis et cum cruce parva intus que crux est de opere de limoges.

....

Item aliam navetam de coure sive de lauto [3] *de opere de limoges.*

Item duo candelabra cristalina cum pede et capite de opere de limoges.

Item tria paria candelabrorum de lauto de opere de limoges.

Item alia duo paria candelabrorum puerorum de opere de limoges.

Item alias duas custodias et quelibet habet unam crucem parvam in capite de opere de limoge in quibus etiam portatur corpus Christi.

Item duas croces [1] *de opere de limoge.*

Nous tenons à offrir ici l'hommage de notre gratitude à M. l'abbé D. José Gudiol qui nous a communiqué ces textes très intéressants. Qu'il soit également remercié, pour avoir facilité nos études dans le musée de Vich, auquel il se consacre avec tant d'érudition et d'intelligence. — Ce sont quelques petits monuments de ce musée épiscopal que nous ferons connaître tout d'abord.

Croix et Crucifix.

LA mention des croix de la cathédrale de Vich étant des plus sommaire dans l'inventaire de 1342 et, par ailleurs, les croix se trouvant au nombre de sept ou huit au musée diocésain, il est assez difficile de reconnaître celles que signalent les textes précités. En tous cas la croix dont nous allons parler en premier lieu, ne faisait point partie du trésor de l'insigne église (*fig. 1*); avant d'être au musée, elle appartenait au monastère catalan de San-Juan de las Abadesas; elle doit remonter au XIIe siècle (nous n'osons préciser davantage), et c'est la plus ancienne que nous ayons à faire connaître [2].

Ses dimensions sont de $0^{m},45\frac{1}{2}$ en hauteur et $0^{m},29$ en largeur. Elle est auréolée,

1. Ces plaques étaient exposées dans le Petit-Palais, en 1900.

2. *Als, albats*, mots catalans qui veulent dire : aux enfants.

3. *De coure sive de lauto*, « de cuivre ou de laiton »,

1. *Croces*, crosses épiscopales.

2. Dans le *Catalogo del Musaeo arqueologico-episcopal de Vich* (Vich, 1893), cette pièce est donnée comme *anterior al siglo X*, p. 151. Mais nous savons qu'une nouvelle édition du catalogue ne la ferait plus remonter à une époque aussi reculée.

à potences rectangulaires et munie d'une fiche au bas de la branche principale. C'est probablement une croix qui était à double usage dans l'ancienne liturgie, nous voulons dire qu'on la portait solennellement en procession, et qu'on la fixait, pendant la sainte messe, sur un pied mobile, placé sur l'autel. — Elle se compose d'une forte plaque de cuivre rouge et de petites pièces en relief, rapportées. La croix elle-même est d'une extrême simplicité ; on l'a décorée sommairement de lignes ondulées, de cercles et de losanges, gravés en creux. Même procédé pour l'A et l'Ω, accostés de deux petites croix et qui se voient répétés au-dessus de la tête du Sauveur. C'est, à notre connaissance, le seul Christ limousin qui porte, à cette place, le chrisme grec ; d'habitude c'est le double trigramme IHS et XPS, et quelquefois IHS NAZARENS. Mais il est de fait que nos artisans étaient familiers avec les deux lettres par lesquelles le Seigneur s'est désigné, dans l'annonce du second avènement : « *Ego sum A et* Ω, *principium et finis* ». (Apoc., I, 8.) Ils les ont reproduites maintes fois, de chaque côté du Christ en majesté, de la Vierge-Mère et de l'Agneau Apocalyptique.

Mais, au point de vue de l'art, l'intérêt principal de la croix de Vich consiste dans les petites pièces en bosse qui forment la décoration. Voici d'abord le Christ, vu de face, couronné et vêtu d'une longue tunique à manches [1] ; ses bras, étendus horizontalement, font penser à la miséricorde du Maître, prêt à recevoir tous ceux qui vont à Lui. La robe est émaillée de bleu sombre ; le col, la ceinture et quelques autres bandes ont été réservés, comme les menues cloisons métalliques qui fractionnent l'émail. Aucune trace de cette matière sur la figure, sur les mains et sur les pieds.



Fig. 1. — Crucifix du musée de Vich (Catalogne).

Même procédé d'exécution pour les autres personnages et pour les symboles évangélistiques. Les ressauts du croisillon portent les figures de la Vierge et de saint Jean, issant de nuages bleu-turquoise et blanc. En haut, la personnification du soleil (la lune manque) ; en bas, Adam à la position bizarre, levant les mains vers son Libérateur.

1. M. A. Brutails a décrit et publié deux crucifix en bois peint, à peu près de même époque que notre crucifix limousin et, comme lui, formés de croix à potences rectangulaires et de christs vêtus de longues robes à manches. (*Notes sur quelques crucifix des Pyrénées Orientales*, dans le *Bulletin archéologique*, 1891, p. 283 et s., pl. XIX et XX). Le musée de Vich, lui aussi, possède un crucifix de même matière et de même style. Mais sur ces différentes croix, l'image du Sauveur est de proportions beaucoup plus importantes que sur notre croix limousine.

Au revers, le Christ-docteur qui occupe le centre, émerge d'un nuage aux trois couleurs: rouge, bleu-turquoise et blanc. L'aigle de saint Jean, le lion et le bœuf occupent leurs places respectives, sur les potences; en bas, l'ange a disparu.

Toutes ces petites figures des ressauts nous contrediraient sans peine, si nous pré-



Fig. 2. — Revers d'une croix limousine (musée de Vich).

sentions la croix de Vich, comme le produit d'un travail bien délicat; elle est, du moins, empreinte d'un goût primesautier, d'un art sincère et original; et si quelques rares Christs limousins, tout habillés, se rencontrent dans telle et telle collection, c'est presque toujours isolés des croix sur lesquelles ils étaient fixés. Pour nous, nous ne connaissons aucun crucifix de ce genre aussi complet et aussi bien conservé.

Il est une autre croix, du musée de Vich, dont le champ, au contraire, était complètement recouvert d'émail bleu (il a disparu en grande partie); le corps du Sauveur est réservé et quelque peu ciselé, de façon à produire un commencement de modelé; la tête seule est en relief. C'est là, en somme, une technique beaucoup plus familière aux Limousins que l'émaillage, sur relief, du crucifix précédent; c'est le procédé adopté, notamment, sur un grand nombre de châsses. Le revers de cette petite croix ($0^m,18$ sur $0^m,24$) est entièrement gravé de rinceaux; au centre est l'agneau triomphant.

Très curieuse, également, est la croix dont nous publions ici le revers *(fig. 2)*. Nous avons là un simple travail de gravure; rinceaux de style bien limousin; à l'intersection des bras, image du Sauveur tenant le globe terrestre; IHS émaillé de rouge sur le *titulus*. La face principale présente, également en gravure au trait, une croix écotée et les figures de la Vierge et de saint Jean. Le Christ, qui était en relief, a disparu. Dimensions: $0^m,18$ sur $0^m,27$. — Le musée de Vich possède encore d'autres croix, mais de type et de procédés communs dans l'art de Limoges. Les trois dont nous venons de parler sont bien certainement les plus caractéristiques.

Nous avons trouvé trois pièces au musée de Valladolid; mais une seule est très intéressante et digne d'être reproduite *(fig. 3)*. C'est une grande croix auréolée, potencée et revêtue d'émail champlevé, sauf certains détails, barres et rinceaux, par exemple, puis les silhouettes des personnages, qui sont réservés. Ces images étaient prises dans des lames de cuivre, de façon à couvrir exactement les silhouettes. Il se peut qu'elles fussent ici en ronde-bosse, ou bien que les têtes seules eussent un fort relief, au-dessus de corps, tracés au burin ou à l'échoppe.

L'arbre intérieur, sur lequel on voit le corps du Christ indiqué, est bleu-turquoise. Le nimbe crucifère se nuance : bleu, blanc, vert et jaune ; les rais qui sont dans le sens de la traverse de la croix sont rouges et jaunes ; celui qui part au-dessus de la tête est



Fig. 3. — Croix émaillée (musée de Valladolid).

vert. La branche supérieure porte une main, sur champ bleu-turquoise, qui se dirige vers le titulus IHS à fond vert et XPS à fond blanc. Tout le reste du champ est en émail bleu assez foncé.

Le revers n'offre rien d'intéressant ; il

est orné de simples lignes tracées, les unes droites, les autres ondulées. Au centre, on voit encore les lignes extérieures d'un médaillon qui a disparu.

Les dimensions de cette belle croix sont de 0m,48 sur 0m,26.

Ch. de Linas, dans ses nombreuses descriptions de croix limousines, aux silhouettes réservées (1), n'en a pas une qui réponde à notre croix de Valladolid. D'habitude, les fonds sont émaillés, mais semés de rosaces, de losanges, de disques, de fusées ou de quatre-feuilles (2).



Fig. 4. — Vierge-reliquaire d'Husillos (province de Palencia).

1. *Les crucifix champlevés polychromes, en plate-peinture, et les croix émaillées* (*Revue de l'Art chrétien*, 1885, p. 453 et s., - 1886, p. 62 et s).

2. Le musée archéologique de Madrid possède une croix limousine du même genre que celle que nous avons décrite, mais beaucoup moins incomplète. On y voit encore les images en relief du Christ, de la Vierge, de saint Jean et d'un autre personnage.

La Vierge-reliquaire d'Husillos.

LA Vierge qui va nous occuper maintenant a figuré à l'Exposition de Madrid, en 1892 ; elle provenait de l'ancienne église collégiale de Sainte-Marie d'Husillos, située à dix kilomètres, environ, de la ville de Palencia. La maison Lautent n'a eu garde d'oublier ce charmant objet dans l'album édité par elle (1); malheureusement, comme toutes les planches de cette belle collection, il a été publié sans texte. L'occasion, cependant, s'offrait magnifique, pour décrire et faire apprécier quelques-uns des petits monuments rares ou précieux, qui se trouvaient rassemblés à Madrid, de tous les coins de l'Espagne.

Un petit guide général de la même Exposition a signalé d'un mot la Vierge-reliquaire : « La Virgen de Husillos, de cobre, còn peana de esmalte, asombro de los peritos (2). » Puis un excellent petit catalogue des objets, envoyés par la Commission provinciale de Palencia, en a donné, en quinze lignes, une description sommaire et exacte (3). Nous faisons toutefois nos réserves au sujet de l'appellation *Virgen gotico-byzantina*. Il s'agit bien d'une œuvre française et *limousine* qui n'a rien conservé des influences de l'art byzantin. Ces vierges-reliquaires, comme l'a écrit M. Émile Molinier, étaient de « fabrication absolument spéciale à Limoges » (4).

Au lieu d'aller directement à Husillos, il nous sembla prudent de pousser jusqu'à

1. *Las Joyas de la Exposicion historico-europea de Madrid*, 1892, — planche CVII.

2. *Bosquejo general de la Exposicion historico-europea de Madrid*, p. 91.

3. *Exposicion historico-europea de Madrid. Catalogo de los objetos que expone la Junta provincial de Palencia*, p. 6.

4. *L'Émaillerie*, Paris, 1891, p. 178.

Palencia, pour demander au premier pasteur du diocèse la permission d'examiner et de reproduire la Vierge que nous supposions conservée dans l'église du *pueblo*. Certaine expérience, faite en Navarre, au sujet du retable de Saint-Michel-in-Excelsis, nous y invitait quelque peu. Mais en cette ville épiscopale, comme en maints autres lieux, personnes et circonstances devaient favoriser nos études. A peine eûmes-nous expliqué le but archéologique de notre voyage, que le prélat nous donna, de la façon la plus gracieuse, l'autorisation de voir et de reproduire la vierge-reliquaire et tous autres monuments, petits et grands, de son diocèse. Sa Grandeur poussa même l'amabilité jusqu'à mettre à notre disposition un jeune chanoine, Dn Matias Vielva, dont l'extrême complaisance à notre égard ne se démentit pas un instant, pendant les huit jours que nous passâmes à Palencia. C'est lui qui voulut bien faire, pour nous, les deux photographies que nous reproduisons dans cet article (1). Nous ne saurions trop dire notre vive gratitude et à l'évêque et au chanoine.

Depuis l'Exposition de Madrid, la vierge-reliquaire n'est plus conservée à Husillos, mais à l'évêché même,—le prélat s'empressa de nous le faire savoir ; elle est là en lieu très sûr, entourée du respect religieux auquel elle a droit, et parfaitement appréciée au point de vue de l'art. L'autorité diocésaine la soustrait ainsi à la convoitise des antiquaires étrangers qui foisonnent en Espagne.

Sa hauteur totale est de 0^m, 259. Le diamètre du socle circulaire mesure en bas 0^m, 172. La Vierge, assez fluette, est assise sur un siège émaillé, légèrement inclinée en arrière, la tête relevée et esquissant un sourire béat, très visible, quand on la regarde de profil ou de trois quarts (*fig. 5*). D'une main elle retient l'Enfant Jésus assis sur son genou gauche ; de l'autre, elle portait sans doute un sceptre fleuronné qui a disparu : de même, un des avant-bras du



Fig. 5. — Vierge d'Husillos.

Sauveur n'existe plus. Les deux personnages en cuivre fondu, ciselé et doré, n'offrent aucune trace d'émaillage, excepté les yeux qui sont vigoureusement éclairés par une gouttelette d'émail noir. La couronne de la Vierge et quelques galons des vêtements de la Mère et de l'Enfant sont enrichis de petits cabochons jaunes, verts et bleus qui ajoutent une note de gaieté et de délicatesse à la beauté de l'or et des émaux.

1. La planche de l'ouvrage *Las Joyas de la Exposicion historico-europea de Madrid* donne la Vierge vue de face.

Le siège à trois pans est couronné d'une de ces crêtes à jour qu'on a si bien comparées aux entrées de serrures. Sur chacun des côtés, un personnage et des rinceaux, assez peu soignés au point de vue de la gravure, s'enlèvent en cuivre doré sur fond d'émail bleu. D'un côté, la Vierge, debout, les deux mains élevées en signe d'admira-



Fig. 6. -- Vierge d'Husillos.

tion ou d'étonnement. De l'autre, un personnage tenant une croix à la main ; ce doit être l'ange de l'Annonciation, bien qu'il soit représenté sans ailes. Le dessin du siège *(fig. 6)* se compose d'un cadre bleu orné d'une course de rinceaux épargnés, et d'une petite porte délicieusement polychromée, dont voici les dimensions minuscules: 0^{m},044 sur 0^{m},046. Au centre, la *Dextera Domini*, émaillée de blanc, bénit à la façon latine ; la manche est bleue ; le nuage, turquoise rechampi de jaune; les rais du nimbe crucifère, rouges, — tout cela sur champ d'or guilloché. Un abri rectangulaire se trouve derrière cette petite porte ; tout au fond, une croix fleuronnée, gravée au trait, — et c'est tout. La relique de la sainte Vierge a disparu.

Le dessus du socle est orné de quatre topazes, serties de bâtes à griffes, et de très beaux rinceaux réservés qui se détachent sur un champ bleu, circonscrit par une bande festonnée. On lit sur l'épaisseur du socle :

† AVE MARIA : GRACIA PLENA.

Cette inscription en émail rouge se développe entre deux filets bleu-turquoise.

Il est facile de constater qu'une tige de métal, maintenant disparue, était fixée au-dessus du petit volet émaillé. De même, à l'intérieur du socle, des pièces de cuivre partaient de quatre endroits différents, pour surélever le petit monument, comme sont encore les vierges-reliquaires du Louvre, de la Sauvetat (Puy-de-Dôme), etc... [1]. On a coupé ces quatre pieds dont la partie supérieure est encore rivée au socle.

A part quelques détails signalés, la vierge d'Husillos est bien conservée. En l'examinant avec soin, on devine pourtant que près de huit cents années ont dû passer sur ce petit monument, élevé à la gloire de la Vierge-Mère, le rendant plus précieux, plus délicat, plus ravissant enfin. Émerveillé devant un grand frontal de Silos, nous l'avons été aussi, en présence de ce tout petit reliquaire qu'on ne jugera que bien imparfaitement à l'aide des figures ci-jointes, puisqu'elles ne peuvent reproduire ni les ors

1. E. Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, fig. 222, 223, 518, 519, 520, 523.

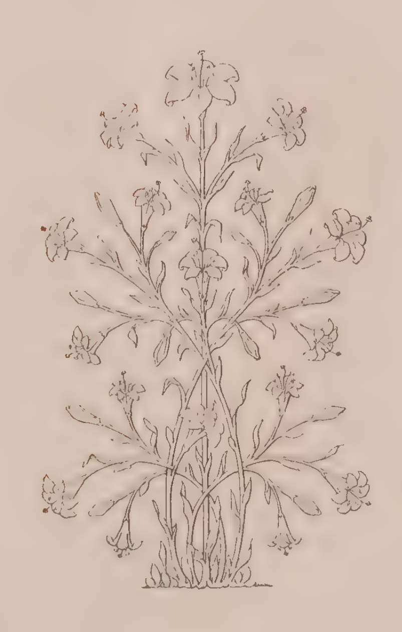
superbes, ni les tons opaques des émaux, ni la translucidité des pierres fines.

Nous avons signalé ailleurs [1] une autre vierge limousine, conservée en Espagne et reproduite dans le bel ouvrage de M. Rupin [2], — la Vierge de la Vega, à la tête énorme, aux grands yeux éclairés d'une gouttelette d'émail, aux vêtements bordés de pierreries. — Il en existe une troisième, celle du marquis de Castrillo, qui n'est point sans affinités avec cette dernière, et quant au style et quant à la décoration ; mais, ici, le lourd diadème qui cercle la tête, les yeux démesurément ouverts, le gros nez épaté, les genoux pointus et saillants, les vêtements ornés de pesants galons, tout, en un mot, contribue à faire de cette pièce une œuvre d'un caractère puissant, étrange, mais quelque peu sauvage. — Nous préférons notre petite Vierge d'Husillos, plus légère de formes et beaucoup plus attrayante.

Dom E. Roulin.

(A suivre.)

1. *En Espagne (Le Monde catholique illustré,* 31 mai, 15 juin 1902, p. 357.)
2. *L'Œuvre de Limoges,* p. 467.



Les *Arti* de Florence [1].

XXIX



E tabernacle d'Orcagna est le plus magnifique autel consacré à la glorification de la Vierge Marie.

Pour témoigner sa dévotion à la patronne de la cité et en souvenir de l'image vénérée de l'ancienne loggia, le peuple de Florence a prodigué son or, et, dans sa reconnaissance, il continue, après cinq siècles, à désigner le monument par le nom de son créateur.

Andrea di Cione, dit Orcagna (1308?-1368), fut choisi par la Compagnie d'Or San Michele pour l'édification du tabernacle ; il a été architecte, peintre, sculpteur et poète. Ces qualités réunies étaient rares au XIVe siècle et l'ont toujours été depuis (2).

Comme architecte, il a été, en 1358, *capomaestro* du dôme d'Orvieto ; il a, sinon construit, du moins donné le plan de la loggia de la place de la Seigneurie à Florence.

Comme peintre, il a laissé notamment le *Paradis* de la chapelle Strozzi à Santa Maria Novella ; le *Triomphe de la Mort* au Campo Santo de Pise lui a été longtemps attribué (3).

Comme sculpteur, il a composé toute la décoration du tabernacle d'Or San Michele.

C'était un artiste accompli et son choix honore les Capitaines du sanctuaire qui lui firent la commande en 1355.

Orcagna produisit plusieurs projets et se mit au travail en cette année.

Il a signé le tabernacle :

Andreas Cionius pictor florentinus, oratorii archimagister extitit hujus MCCCLIX.

Mais 1359 n'est pas, comme on pourrait le croire, la date de l'achèvement, c'est celle où Orcagna exécuta les principales sculptures.

En 1366, le tabernacle est exposé aux regards des fidèles, mais il n'était pas terminé ; on ne peut préciser l'époque où il fut mis dans l'état où il est présentement. Il règne sur ce point une sorte de mystère ; si l'on s'en rapporte à un contemporain, Sacchetti, dont on trouvera plus loin une *pièce de vers* sur Or San Michele, il y aurait eu pendant de longues années dans Florence un parti d'opposition à l'achèvement du tabernacle et à la mise en place de diverses statuettes.

Dans cet ouvrage, Orcagna a fait œuvre d'architecte, de sculpteur et de décorateur ; on pourrait dire de peintre, — tant il a prodigué des effets de coloration ; c'est le titre qu'il prenait lorsqu'il faisait œuvre de sculpteur, alors qu'il se qualifiait de sculpteur dans ses ouvrages de peinture.

Son monument est le type parfait du gothique italien. Il est d'une richesse inouïe ; les sculptures y sont prodiguées avec une rare générosité et cependant sans aucune confusion et toujours avec un caractère de sincérité et de grandeur.

Les matériaux, sauf les mosaïques qui donnent lieu à des observations, sont choisis et disposés avec un soin minutieux.

Vasari nous apprend que pour conserver aux marbres leur lustre et leur poli, Orcagna recommandait de poser les morceaux les uns sur les autres, sans ciment, et de les consolider avec d'invisibles agrafes en cuivre plombé ; si bien qu'on peut croire que le tabernacle a été taillé dans un bloc.

---

1. Voir la *Revue* de mars, de mai, de septembre et de novembre 1902.

2. Les allusions aux artistes italiens qui ont pratiqué simultanément plusieurs arts sont fréquentes dans les écrits et les harangues de notre temps. C'est un abus de langage.

Si nous consultons Vasari dans ses biographies d'artistes depuis le XIVe siècle jusque vers le milieu du XVIe, nous trouvons :

Peintres, 120.
Sculpteurs, 34.
Architectes, 13.
Architectes et sculpteurs, 18.
Peintres et sculpteurs, 6.
Peintres et architectes, 6.
Peintres, sculpteurs et architectes, 4.

Évidemment Vasari ne cite pas tous les artistes italiens antérieurs à son époque et de son temps, mais son livre peut servir de base à une classification sérieuse ; il montre que sur 204 artistes, 34 seulement se sont adonnés avec succès à divers arts à la fois.

3. On accorde maintenant le *Triomphe de la Mort* à Bernardo Daddi, ou à un élève inconnu de Lorenzetti.

J'ai fait, et je ne suis pas le seul, une réserve pour les mosaïques.

Elles occupent les fonds des bas-reliefs, les espaces entre les parties saillantes de l'architecture et décorent les piliers et les colonnes torses.

Il faut le reconnaître : dans ce monument, grave malgré son luxe et ses détails, elles détonnent singulièrement.

Je m'empresse d'ajouter que je ne puis croire que cette décoration de mosaïque, telle qu'elle est maintenant, soit l'œuvre d'Orcagna. Il en a certainement donné les modèles, mais il avait trop de goût pour choisir des matériaux aussi peu en rapport avec les marbres qui les retiennent.

Les mosaïques du tabernacle ne sont pas, — sauf à la base, — du genre classique de Ravenne, Venise, Rome, la Sicile — composé par des cubes d'émaux opaques teints dans la masse qui s'adapte si bien aux marbres [1]. Ce sont des morceaux de verre clairs ou colorés mais transparents et enduits de matières colorantes au revers seulement ; de là, sur la surface en vue, un aspect luisant, qui laisse l'impression d'un travail factice, superficiel et d'une fausse richesse.

Cette verroterie, c'est le mot qui convient, a de plus l'inconvénient d'être fragile et on ne peut lui appliquer les paroles prononcées par Domenico Ghirlandaio au XVe siècle : *La vera pittura per l'éternita essere il mosaico.*

Je sais bien que la mosaïque en verroterie se rencontre à Florence au campanile de Giotto et à la loggia de la place de la Seigneurie, mais elle a été employée avec une extrême discrétion et seulement dans les fonds peu étendus de quelques bas-reliefs.

1. Pendant des restaurations faites aux mosaïques du tabernacle, par M. Marchionni, directeur très distingué de l'Office royal des Pierres dures de Florence, j'ai pu étudier la technique de cette verroterie.

Pour les morceaux où l'or domine, on procède comme il suit :

Sur un verre transparent, comme un verre à vitre, on colle à froid sur le revers une feuille d'or ; après siccité, on décalque sur cette feuille un dessin ; puis, suivant les traits du dessin, on enlève l'or et on le remplace par une couche de couleur préparée à l'œuf ou à la colle. Ceci fait, on colle au revers sur le tout une feuille argentée ; on la recouvre d'une couche de ciment composé de chaux et de colle et on applique la pièce dans la réserve du marbre enduite d'un pareil ciment.

Lorsque dans le morceau de verre, le bleu ou le rouge forme le fond, on se sert de verre bleu ou rouge teint dans la masse, mais transparent, et au revers on applique une feuille argentée pour le bleu, dorée pour le rouge.

Orcagna, dans ses bordures et ses colonnettes, a dû adopter l'espèce de mosaïque en émail, en usage dans les chaires et les ambons [1], et dans les surfaces plus grandes des plaques d'agates et autres marbres précieux.

Toutes ces belles matières ont disparu ; on suppose qu'au XVIIIe siècle, un opérateur étranger, chargé de faire des réparations, les a dérobées et leur a substitué les verroteries actuelles, qui dénaturent dans une certaine mesure le caractère du monument.

Mais ce n'est pas la seule *disgrazia* que le monument ait subie.

Il a été conçu par Orcagna pour être éclairé sur toutes ses faces ; la fâcheuse idée de la Seigneurie de boucher les arcades du sanctuaire, l'a privé de la lumière qui lui est nécessaire.

Depuis lors une partie des statuettes et des bas-reliefs échappe presque à la vue et pour les apprécier, il faut une attention soutenue.

Je vais essayer de décrire le monument, au moins dans ce qu'il a d'essentiel [2].

XXX

LE tabernacle est de forme quadrangulaire. Il est ouvert en arcades sur trois côtés ; le quatrième est occupé par un bas-relief.

La construction est rationnellement divisée en trois sections : la base, l'autel, le couronnement [3].

De plus, elle est entourée d'une clôture.

Sur la base Orcagna a sculpté, en bas-reliefs, divers épisodes de la Vie de la Vierge et les trois Vertus théologales.

L'Annonciation.

Le Mariage.

Entre les deux sujets : L'Espérance, avec le mot SPES sur une couronne placée devant elle.

1. On en voit de nombreux exemples à Rome, notamment à l'église Saint-Clément ; il y en a aussi à Florence dans l'église San Leonardo. On leur a donné le nom des Cosmati, mosaïstes romains du XIIIe siècle, quoique ce genre ait été pratiqué avant eux.

2. Si nos reproductions donnent une idée approximative de l'ensemble et avec plus de clarté diverses sculptures, elles sont cependant fort incomplètes. Nombre de statuettes et de bas-reliefs n'ont pas été jusqu'à présent photographiés ou dessinés.

Sauf les reproductions tirées des manuscrits, toutes les autres sont d'après la photographie d'Alinari.

3. Voici quelques mesures du tabernacle :

Hauteur de la base au sommet de la tête de l'ange, 11m,40. — Largeur à la base, 5m,10. — Hauteur des candélabres de la base au sommet des têtes des anges, 4m,20.

La Présentation au temple.

La Naissance de la Vierge.

Entre les deux la Foi ; elle tient un calice, d'une main ; de l'autre, elle avait une croix qui a été brisée. Sur sa couronne : FIDES.

La Nativité.

Les Rois mages.

Entre les deux, la Charité ; elle allaite un enfant ; le mot CARITAS est inscrit sur le bandeau des cheveux d'où s'échappent des flammes.

La Purification.

L'Ange annonce à la Vierge sa mort (1).

On observe que les sujets n'ont pas été disposés dans l'ordre chronologique et même que l'un d'eux, l'Annonce de la mort de la Vierge, n'est pas dans les Évangiles. Il est mentionné dans un écrit du Ve siècle, *De Transitu B. Mariae Virginis*, désapprouvé, sous le pape Gélase, par le Concile tenu à Rome en 494.

Mais Orcagna, comme bien d'autres artistes, se préoccupait plus de l'effet décoratif que des prescriptions des Conciles. Ils ont été absous, puisque l'Église a laissé intactes celles de leurs compositions qui ne sont pas à la lettre conformes à l'orthodoxie.

Orcagna a complété la décoration de la base par une frise de vingt demi-figures, en reliefs moins accusés que les sujets principaux ; elle se compose de huit figures d'hommes et de douze figures de femmes symbolisant les Vertus.

Les hommes tiennent en main des feuilles de papier ou des livres ouverts, destinés évidemment à recevoir des inscriptions, mais deux inscriptions seulement ont été réalisées.

L'une est :

PERGEBANT IN JERVSALEM AD TEMPLVM DOMINI. THOBIA.

L'autre :

CVM ESSET DE SPONSATA MATER EJVS MARIA JOSEPH. LVCAS.

La première inscription est tirée du livre de Tobie (chapitre I, v. 6) ; l'effigie est donc celle de Tobie, mais dans la seconde il y a une erreur.

Les paroles relatives au mariage de la Vierge ne se trouvant pas dans l'Évangile de saint Luc, mais dans celui de saint Matthieu (Chapitre I, v. 18), le graveur aurait dû mettre le nom de Matthieu, au lieu de celui de Luc.

Les autres figures d'hommes sont des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament ; elles sont restées indéterminées faute d'inscriptions ou d'attributs.

Les Vertus, au contraire, sont toutes spécifiées.

Les Vertus cardinales ont leurs noms sur leurs couronnes ou les bandeaux qui retiennent leurs chevelures et sont pourvues d'attributs.

JVSTITIA, tient d'une main une balance et de l'autre une épée.

FORTITVDO, d'un bras retient une colonne et de l'autre l'écusson avec la croix du peuple de Florence.

TEMPERANTIA, des deux mains ouvre un compas.

PRVDENTIA, la tête a deux faces opposées, l'une jeune, l'autre vieille ; dans les mains elle tient un serpent.

Les Vertus dérivées des Vertus cardinales ont leurs noms gravés sur des rouleaux qu'elles ont à la main.

OBEDIENTIA.
DEVOTIO.
PATIENTIA.
PERSEVERANTIA.
HVMILITAS.
VIRGINITAS.
DOCILITAS.
SOLAERTIA (1).

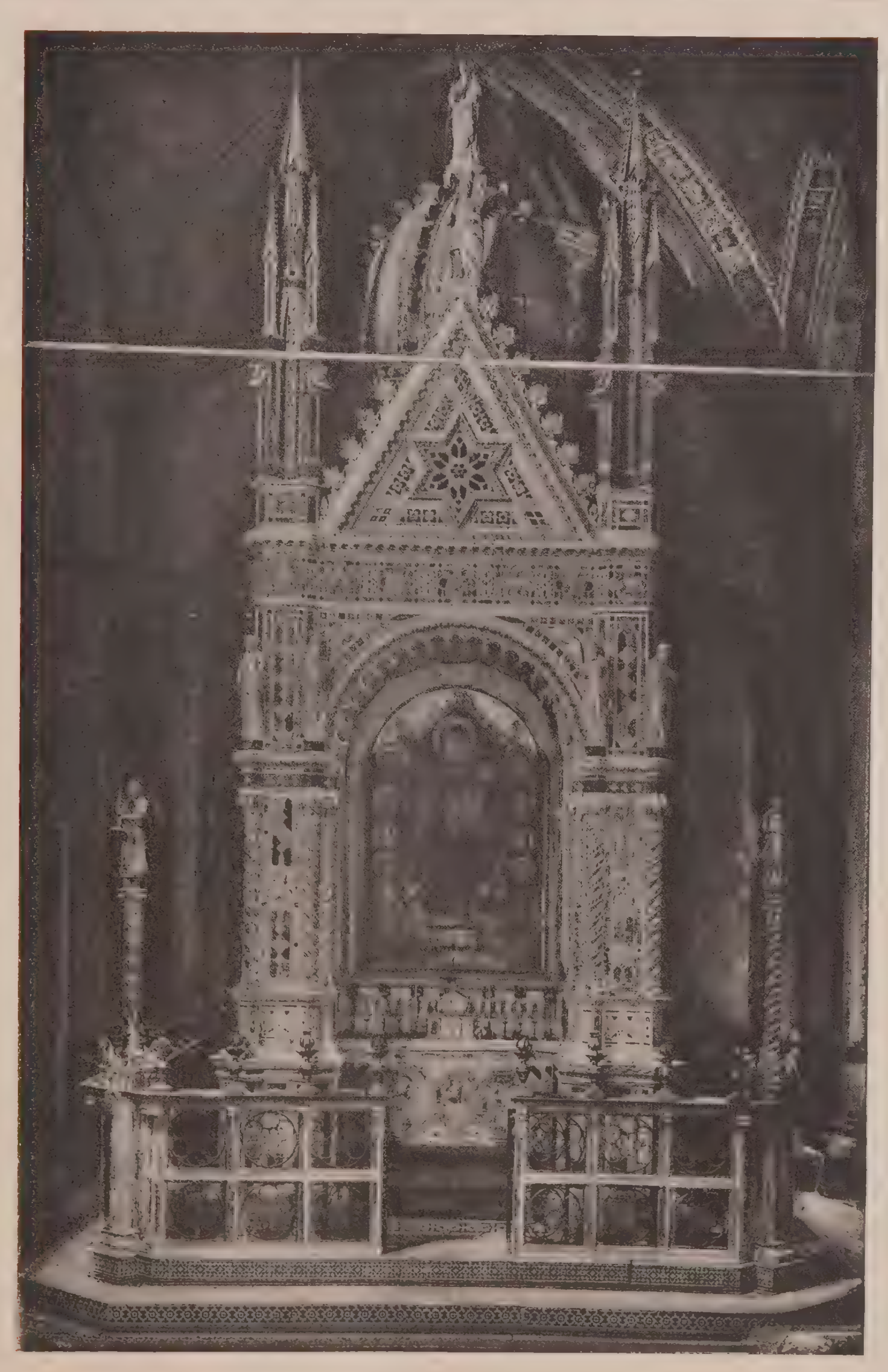
Les sujets de la Vie de la Vierge ainsi que les prophètes, les évangélistes et les Vertus sont inscrits dans des bordures entourées de mosaïques et d'ornements.

L'autel a pour fond le tableau représentant la Madone ; l'effigie est soutenue de chaque côté par quatre anges ailés, sculptés. Deux anges chantent des louanges, ils tiennent à la main des lis et des palmes ; les deux autres, munis d'instruments de musique, accompagnent les chants.

Les piliers de l'autel sont décorés de colonnettes torses, de mosaïques, d'ornements et de chérubins, sculptés en bas-relief et encadrés. Sur les colonnettes, Orcagna a posé les douze apôtres debout ; saint Pierre seul est spécifié par ses

1. Entre ces deux sujets, la place, occupée sur les autres faces par une Vertu, est tenue par une petite porte.

1. Diligence, soin.



Le Tabernacle d'Orcagna

clefs, il tient à la main un livre ouvert sur les premières paroles du *Credo ;* les autres apôtres ont aussi des livres ou des rouleaux avec la suite de la prière.

Le couronnement comprend à sa base une frise avec vingt petites demi-figures, Vertus et Saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, sculptées en légers reliefs et entourées d'ornements et de mosaïques.

Sur chacun des quatre angles du monument s'élève une légère tourelle et sur chaque face un fronton triangulaire fleuronné. A la pointe des frontispices se tiennent debout des anges avec des écussons aux armes de la cité.

Le dôme, en forme de couronne, est surmonté par la statue de l'archange Michel, l'épée à la main.

Le célèbre relief du Trépas et de l'Assomption de la Vierge forme sur le côté opposé au tableau peint, la clôture du quatrième arc de l'autel.



Le Mariage de la Vierge, par ORCAGNA.

Quoique notre gravure donne une juste idée de l'ensemble de cette magistrale composition, quelques explications ne seront pas inutiles.

La Vierge, enveloppée dans un linceul, est entourée d'apôtres, de saints, d'archanges et de divers personnages.

Le Sauveur porte au paradis l'âme de sa mère, symbolisée par le jeune enfant qu'il tient dans ses bras ; la figure du Christ est empreinte d'une émotion profonde et simple. A ses côtés sont les apôtres Pierre et Paul et derrière les apôtres les archanges Michel et Gabriel avec des torches enflammées.

Saint Jean baise avec respect la main de la défunte.

Parmi les figures on distingue sainte Marie-Madeleine pénitente, Denis l'aréopagite en manteau de philosophe, David ceint du diadème royal. D'autres sont plus difficiles à spécifier, on pense cependant qu'elles peuvent représenter les saints Thadé, Simon, Barthélemi, Luc, André.

On croit que celui dont la tête est couverte



Le Trépas et l'Assomption de la Vierge, par ORCAGNA.

d'une coiffure à l'orientale est Thadé ; il est tourné vers un personnage qui est Orcagna [1].

La scène du *transito* est surmontée par l'apothéose de la Vierge.

La Mère de Dieu entourée d'ange est assise sur un trône. Son attitude marque la noblesse et la bonté. Elle donne sa ceinture à saint Thomas agenouillé [2].

Selon la tradition, le Saint n'ayant pas assisté à l'ensevelissement, passa la nuit en prière, à côté de sa tombe pour obtenir la faveur de voir encore une fois la Vierge ; sa supplique fut entendue ; Marie lui apparut et lui fit don de sa ceinture.

Autant le *transito* est empreint d'un profond sentiment de douleur, autant l'apothéose est triomphale et glorieuse.

Le tabernacle est un chef-d'œuvre.

En réunissant autour de la Vierge, un cortège de personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, d'archanges, de chérubins, l'artiste s'est élevé au plus haut point du symbolisme.

L'exécution est franche ; les expressions sont naturelles, sans exagération.

La critique moderne trouve que les saillies des bas-reliefs sont trop accentuées. Elle oublie que le tabernacle n'est plus dans son milieu ambiant. Orcagna l'a conçu pour une loggia ouverte et a sculpté ses motifs pour être jugés à distance ; d'un monument composé pour la pleine lumière on a fait la chapelle d'une église close.

Il est visible qu'Orcagna, fort occupé à diverses entreprises, n'a pas exécuté lui-même tous les motifs dont il a fourni les modèles ; son frère Matteo, également sculpteur, fut chargé de suivre les travaux de sculpture ; quelques statuettes sont de qualité inférieure, mais elles ne tiennent qu'un rôle secondaire et ne déparent nullement ce magnifique ensemble.

Le tabernacle fut considéré comme une œuvre tellement précieuse, que les Capitaines d'Or San Michele le firent entourer d'une balustrade de marbre et de bronze.

Sur chaque angle s'élève une colonnette torse surmontée d'un ange tenant un candélabre.

Les marbres sont inscrustés de mosaïques comme le tabernacle ; cependant à la base les ornements, par précaution, ont été faits en pierres dures.

Les rosaces en bronze ont été forgées par l'orfèvre Benincasa di Lotto, en 1366. Elles sont d'un type fréquent dans la cité et résument dans un objet d'art industriel, la caractéristique du style toscan : la force réunie à l'élégance.

Autour du tabernacle, le sol fut revêtu, en 1378, d'un beau pavement de marbres de diverses couleurs et de dessins variés.

Il ne restait plus que quelques fragments de ce parquet. L'office royal des pierres dures de Florence a été chargé de notre temps de le rétablir d'après les débris qui subsistaient ; l'office refit aussi une partie des mosaïques de la base de la balustrade. Sans le brillant des matériaux, on pourrait croire que ces travaux sont du XIVe siècle.

XXXI

APRÈS le tabernacle d'Orcagna, les autres sculptures de l'intérieur d'Or San Michele retiennent peu l'attention. On ne peut cependant les passer sous silence à cause de la vénération dont elles sont entourées et des circonstances qui les ont fait placer sur les autels qu'elles occupent. Le plus important de ces ouvrages est le groupe en marbre, commandé à Simone Ferrucci, par la corporation des médecins pour leur tabernacle de l'extérieur d'Or San Michele.

C'est un bon travail ; il représente la Madone et l'Enfant. On appelle cette vierge Madona della Rosa, à cause des roses qu'elle tient à la main.

En 1493, la Madone fut frappée d'un coup de fer par un Juif qui fut mis à mort aussitôt. Plus tard, en souvenir de l'événement, on grava sur la plinthe l'inscription :

HANC FERRO EFFIGIEM PETIT IVDAEVS
ET INDEX IPSE SVI VVLGO DILANIATVS OBIT
MCCCCLXXXXIII

« Cette image a été frappée par le fer d'un « Juif qui, après, fut mis en pièces par son peuple « et mourut. »

Telle est la traduction littérale : *ipse sui vulgo* donne lieu cependant à interprétation ; le Juif

1. C'est Vasari qui indique la présence d'Orcagna ; celui-ci s'est représenté beaucoup plus âgé qu'il ne l'était réellement ; lorsqu'en 1359 il a signé le tabernacle, il n'avait que cinquante et un an.

2. La ceinture qui était en or est perdue ; elle n'a pas été remplacée.

a-t-il été tué par son peuple, c'est-à-dire par les Juifs? ou bien par le peuple de Florence?

La première version est admissible; les Juifs reconnaissant la faute de leur coreligionnaire en ont fait justice pour se garantir de représailles.

Le peuple, en 1628, se figura que la Madone tournait les yeux et crut que c'était l'annonce d'une peste. Les manifestations furent tellement



Balustrade, par BENINCASA, 1365.

tumultueuses que l'autorité fit enlever le groupe et le mit dans l'intérieur de l'église, où il est encore.

Comme je l'ai déjà dit, on plaça, en 1700, dans la niche, la statue de saint Georges par Donatello; cette faute ne fut réparée qu'en 1886; la statue du patron des armuriers fut alors enlevée et le tabernacle des médecins est resté vide depuis.



Colonnette de la balustrade

La plus élémentaire logique commande que le groupe de Ferrucci soit remis à sa place primitive.

La loggia conserve un crucifix dont on ne connaît pas l'origine ; c'est une sculpture en bois sans mérite comme œuvre d'art, mais depuis longtemps vénérée.

En 1389 naquit à Florence Antonino Pierozzi; son père était notaire de la Seigneurie.

Tout jeune encore, Antonino fuyait les plaisirs de son âge pour s'adonner à la piété ; il avait coutume d'aller chaque jour prier devant le Christ crucifié d'Or San Michele. Il entra dans l'ordre des Dominicains dont il devint prieur ; en 1446, il fut nommé archevêque de Florence ; il mourut en 1459 et fut canonisé en 1522. La piété, la science et l'inépuisable charité de San Antonino l'ont rendu très populaire à Florence.

Au XVIII[e] siècle le crucifix fut placé sur un autel avec l'inscription :

SS. JESV CHRISTO CRVCIFIXO
QVEM ORANTI D. ANTONINO
EXPRESSIS VERBIS OPEM POLLICITVM
PIA FIDES VENERATVR
A. D. MDCCLXXX.

La sculpture est posée contre un fond de paysage peint ; aux pieds de la croix sont deux figures en bois peint découpé ; l'une représente saint Antonin en habits épiscopaux, l'autre, saint Philippe de Néri qui avait aussi l'habitude de venir prier devant le crucifix.

Savonarole faisait également de fréquentes oraisons devant le crucifix et jusqu'au XVIII[e] siècle, une délégation des Dominicains de San Marco venait tous les vendredis s'agenouiller aux pieds de la croix.

Le crucifix serait mieux placé contre un pilier comme il était sans doute jadis. La popularité de saint Antonin n'y perdrait rien, et l'église y gagnerait la suppression d'un autel, sans aucune analogie avec le caractère du monument [1].

Le groupe sculpté de sainte Anne avec la Vierge Marie et l'Enfant Jésus, qui figure à Or

1. Le corps de San Antonino est dans l'église de San Marco ; son tombeau est surmonté de l'effigie couchée du saint, fondue par le frère Domenico Portigiani. La vie et les miracles du saint ont été peints à fresques dans le cloître de San Marco par Poccetti (1542-1612).

San Michele, rappelle un fait célèbre dans l'histoire de Florence.

La République a été plusieurs fois dans l'impuissance de réprimer les factions qui l'agitaient. Elle prenait alors un parti très grave mais nécessaire; suspendant les institutions électives qu'elle s'était données, elle confiait la dictature à un étranger.

Dans une de ces périodes de trouble et menacée en même temps par des armées étrangères, elle fit appel à Charles, duc de Calabre, fils du roi de Naples, Robert d'Anjou, et lui offrit la Seigneurie.

Charles, étant alors occupé par la guerre de Sicile, n'accepta pas et envoya à sa place un Français, Gautier de Brienne, fils de Brienne, duc d'Athènes.

Gautier arriva à Florence en 1342, et prit le gouvernement.

Il commença par se faire très humble, et au lieu de résider dans un palais, il prit séjour dans le couvent de Santa Croce.

Par son astuce et sa fourberie il sut gagner la faveur du peuple qui, dans une réunion sur la place Santa Croce, le nomma Seigneur de Florence à vie.

Dès qu'il eut le pouvoir absolu, Gautier jeta le masque; il se montra avare, cruel, injuste et voleur; Florence fut réduite à la servitude. Elle supporta cependant le joug pendant près d'une année; enfin, exaspérée, elle écouta quelques citoyens courageux et chassa Gautier.

La *cacciata* eut lieu, sans effusion de sang, le 26 juillet 1343.

C'était le jour de la fête de sainte Anne.

Florence attribua sa délivrance à la protection de la Sainte et la proclama *Propizia e fautrice della liberta Florentina.*

La Seigneurie s'occupa de sainte Anne à plusieurs reprises.

En janvier 1344, sur la requête des capitaines de la Compagnie d'Or San Michele et d'autres citoyens de Florence, elle décréta « que pour perpétuer la mémoire de la grâce accordée par Dieu à la Commune et au peuple de Florence, par l'intermédiaire de la bienheureuse Anne, mère de la glorieuse Vierge, par la libération de la cité et des citoyens et par la destruction du joug pernicieux et tyrannique, les Prieurs de la cité et les consuls des arts devront, le jour de la fête de sainte Anne, faire des offrandes devant l'image de la sainte placée à Or San Michele, que ce même jour aucun débiteur ne pourra être poursuivi et que les offices et les boutiques resteront fermés ».

Il résulte de ce texte qu'Or San Michele possédait déjà en 1344 une effigie de sainte Anne; elle venait probablement de la Calimala.

Cet art, exclusivement adonné au commerce de l'exportation des draps perfectionnés à Florence, était en relations suivies avec la Provence et surtout avec la ville d'Apt, où sainte Anne est particulièrement honorée; il est admissible que d'Apt la Calimala ait apporté une image de la Sainte à Florence et l'ait déposée à Or San Michele, le sanctuaire des *Arti.*



La Madone et l'Enfant du tabernacle des médecins.
(Auteur inconnu, fin du XIVe siècle.)

Un autre document officiel relatif à sainte Anne est un acte de la Seigneurie pris en 1349, six ans après la *cacciata* du duc d'Athènes. Il ordonne qu'en souvenir de la délivrance, il sera élevé aux frais de la Compagnie d'Or San Michele, très riche alors, *super terrenos communes Florentini unam pulchram et honorabilem ecclesiam, vel cappellam ad honorem et reverentiam Beatæ Sanctæ Annæ propitiatricis et fautricis civitatis Florentiæ.* Il fut décrété, de plus, que le jour de la fête de la Sainte, il y aurait dans Flo-

rence des fêtes civiles et religieuses, des offrandes aux autels et des distributions de secours aux pauvres.

Ecclesiam vel cappellam, dit le décret.

Il existe encore Via Calzaioli, en face d'Or San Michele, une petite église d'un modèle parfait.

Sur son origine il y a divergence ; les uns pensent qu'elle fut construite en 1284, c'est-à-dire bien avant le décret de 1349 ; d'autres estiment



Sainte Anne, la Vierge Marie et l'Enfant Jésus.
Sculpture en bois du XIVe siècle.

que cette église est bien celle qu'ordonna le décret ; je partage cette opinion.

Un document de 1380 apprend que le sanctuaire a été commencé en 1349 sur les plans de Fioraventi et de Benci di Cione. Les travaux furent interrompus et repris seulement en 1379 et finalement terminés en 1404.

Ce long délai eut pour cause la pénurie d'argent et peut-être le manque de bonne volonté de la Compagnie d'Or San Michele ; elle alla jusqu'à mettre à ses subsides la condition que l'église ne serait pas dédiée à sainte Anne, mais à l'archange saint Michel, attendu qu'elle possédait déjà dans son propre oratoire un autel consacré à la Sainte.

De fait, on ne trouve aucune mention d'honneurs rendus à sainte Anne dans l'église de la Via Calzaioli.

La Seigneurie y venait le 20 septembre faire bénir le vin nouveau et le déguster à la santé de la République.

Plus tard l'église reçut une relique de saint Charles Borromée ; elle fut alors, tout en restant la propriété d'Or San Michele, concédée à une congrégation de Lombards. En 1616, elle fut dédiée à saint Charles.

L'autel de sainte Anne à Or San Michele fut en 1378 entouré d'un parquet de marbres de couleur. En 1392, la Seigneurie ordonna aux corporations concessionnaires de piliers de les décorer de leurs bannières le 26 juillet, jour de la fête de la sainte. En 1415, un frère Basilien officiait à l'autel et les Dominicains y chantaient les vêpres.

Dans nombre de documents, Or San Michele est dénommé sanctuaire de la Madone et de Sainte-Anne, tant le culte des deux Saintes était devenu inséparable.

De l'ancienne chapelle de Sainte-Anne il ne reste qu'un groupe de la Sainte, de la Vierge Marie et de l'enfant Jésus, d'environ la moitié de la grandeur naturelle, sculpté en bois et peint.

Je reproduis cet ouvrage à peu près inconnu ; certes ce n'est pas une œuvre d'art de mérite. Si la physionomie de sainte Anne est belle et les draperies bien ajustées, la Vierge Marie et l'Enfant Jésus surtout sont d'une conception vulgaire et d'une main inhabile.

Quelle est l'origine du groupe ?

A Florence, une tradition ancienne, mais qui n'est fondée sur aucun document, veut qu'il vienne *della Provenza*.

C'est possible, puisque Florence était en rapports d'affaires avec la Provence. Peut-être était-il à Or San Michele avant la *cacciata*.

Il y a lieu de remarquer cependant que la physionomie de la Vierge Marie présente des analogies avec une sculpture représentant la Madone et l'Enfant, conservée au musée de l'Opéra du Dôme. Elle était sur la façade de la

cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur ; c'est un travail pisan du XIVe siècle.

Le groupe en bois est resté sur l'autel de Sainte-Anne à Or San Michele jusqu'en 1522. En cette année, l'autel fut modifié et changé de place ; le groupe en bois fut relégué dans une chambre du presbytère, où il est resté malgré de nombreuses réclamations, et remplacé par un groupe en marbre exécuté par Francesco da Sangallo (1494-1576). La sculpture est sans



Sainte Anne, la Vierge Marie et l'Enfant Jésus, par Fr. da Sangallo (1522).

caractère ; sur la plinthe sont gravés en caractères hébraïques les paroles de l'évangile de saint Jean : *Ego sum lux mundi.*

Si j'ai insisté sur le groupe de sainte Anne, ce n'est certainement pas à cause de la valeur propre des deux sculptures, mais en raison de leur signification morale.

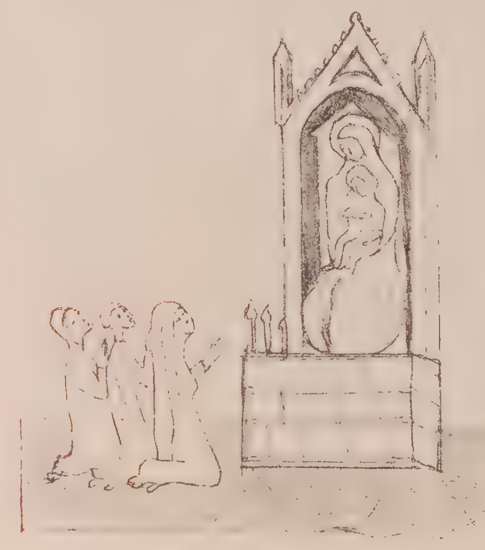
Ce ne sont pas seulement des effigies chrétiennes, expression de la piété, ce sont des témoignages patriotiques de la reconnaissance d'un peuple délivré de la tyrannie.

XXXII

DANS la répartition faite par la Seigneurie des travaux et de la décoration d'Or San Michele, la Commune avait l'architecture, les *Arti* les statues extérieures, et la Compagnie la décoration intérieure tant en sculpture qu'en peinture.

Avant que le tabernacle d'Orcagna fût commandé, la Compagnie s'occupa de l'image de la Madone.

Ici, il convient de remonter plus haut.



Le Tabernacle, d'après une miniature du XIVe siècle.

L'historien Jean Villani (1275?-1348), qui a écrit l'histoire de Florence depuis son origine jusqu'en 1348, année où il mourut de la peste, rapporte qu'en 1292 « *a di 3 del mese di luglio, si comincio a mostrare grandi ed aperti miraculi per una figura depinta di Santa Maria in un pilastro della loggia d'Orto San Michele* ».

Le texte n'est pas explicite sur la nature de la peinture.

Était-ce une fresque ou un tableau?

Je crois qu'on a attaché trop d'importance à cette question encore en discussion, d'autant plus que dans les statuts de la Compagnie rédigés en 1297, on trouve le mot *tavola* appliqué à la même Madone.

La peinture était donc fort probablement peinte sur bois; mais il importe peu.

De cette image nous n'avons aucune description écrite ou graphique.

En 1304, l'incendie allumé par Neri degli Abati, détruisit, avec tout le quartier, la loggia, sauf quelques piliers qui ne furent consumés qu'en partie.

La Madone fut-elle sauvée? C'est peu admissible, même si, comme on le croit, le pilier qui la retenait avait été partiellement préservé ; une maçonnerie peut résister au feu, une peinture entourée de flammes violentes alimentées par des cires est vouée à la destruction.

La loggia ne fut réparée que quatre ans après, assez mal sans doute, car en 1336 la Seigneurie ordonna la construction d'un nouvel édifice.

Les Capitaines ne pouvaient manquer, avant même la reconstruction, de remplacer la Madone perdue ; cette seconde image nous est à peu près connue par trois miniatures.

Je dis à peu près, car ces miniatures ne sont pas identiques, et qu'en général les peintres de miniature se livrent à des fantaisies ; il est facile de le constater lorsque les sujets représentés dans les miniatures subsistent encore ailleurs.

Les miniaturistes sont avant tout des décorateurs, leur but essentiel est d'illustrer la page qui leur est confiée ; ils ne sont copistes qu'au cas d'une commande spéciale.

Dans l'espèce qui nous occupe, ils ont visiblement voulu représenter la Madone d'Or San Michele, mais ils l'ont fait à la *maniera* selon l'expression italienne, de *chic*, selon le mot français récemment accepté par l'Académie française, c'est-à-dire qu'ils ont peint de souvenir, sans grand souci de l'exactitude.

La première des miniatures que nous reproduisons est tirée d'un manuscrit de la bibliothèque Chigi à Rome ; on croit que c'est un manuscrit de Giovanni Villani du XIVe siècle, mais peut-être n'est-ce qu'une ancienne copie du document ?

La seconde est dans un manuscrit célèbre de la bibliothèque Laurentienne de Florence, intitulé *Il Biadaiuolo*.

C'est un registre du prix des céréales au marché d'Or San Michele. Le comptable s'appelait Domenico Lenzi, surnommé *Biadaiuolo*, qualification du préposé à la vente des grains.



Le Tabernacle, d'après la miniature du BIADAIUOLO.

Le document est mutilé, mais ce qui en reste contient de belles miniatures ; il semble avoir été commencé vers 1320 ; il s'arrête en 1335, mais probablement il se poursuivait jusque vers 1340.

J'ai fait copier la troisième miniature dans un manuscrit authentique des Capitaines d'Or San Michele, daté de 1340 et conservé aux archives de l'État à Florence ; la reproduction est inédite.

La miniature de la Bibliothèque Chigi est sommaire, mais expressive ; elle montre un tabernacle isolé et trois fidèles en sincères prières devant la Madone.



La Madone du Tabernacle, d'après une miniature de 1340.

La miniature du Biadaiolo est d'un grand intérêt.

Elle représente un tumulte sur la place d'Or San Michele, occasionné par la cherté des grains.

Une date inscrite dans la peinture indique que le fait a eu lieu en 1329, année de disette en Toscane.

Le Podestat et ses hommes d'armes interviennent pour réprimer le désordre qui a donné lieu à des scènes sanglantes. Dans un beau tabernacle, figure la Madone ; au-dessous, le receveur avec sa cassette prêt à recevoir les offrandes ; il place un cierge dans son support.

La Madone est assise sur un siège à haut dossier fleuronné ; dans une main elle a une rose et de l'autre elle soutient l'Enfant Jésus.

La Vierge est nimbée d'or uni et en disque ; elle est vêtue d'un manteau bleu qui recouvre les cheveux, sa robe est de couleur carnation tirant sur le rouge.

La robe de l'enfant est d'un rouge vif. Le tabernacle est à fond et à contrefond aux couleurs des vêtements de la Madone ; il est éclairé par trois lampes.

Aux côtés de la Vierge sont six anges, nimbés, trois par côté ; ceux qui se tiennent debout sont vêtus de manteaux bleus et de robes rouges ; les deux qui sont à genoux ont le manteau vert.

La miniature de 1340 ne montre que quatre anges, deux musiciens et deux thuriféraires ; les mouvements des bras de la Madone et de l'Enfant ne sont pas identiques à ceux du Biadaiolo, mais l'esprit de la composition est à peu près le même.

Il semble que ces deux miniatures ont, comme point de départ, la même peinture ; dans celle du manuscrit de 1340 le peintre a usé de plus de liberté, peut-être parce qu'il n'avait à sa disposition qu'une tête de page.

Maintenant voici la reproduction du tableau tel qu'il se trouve encore dans le tabernacle d'Orcagna.

La peinture a donné lieu à de nombreuses discussions.

Vasari l'attribue, sans restriction, à Ugolino, peintre siennois, né, croit-on, en 1300 et mort en 1339.

Il rapporte que ce peintre décora beaucoup de chapelles en Italie ; qu'il tenait plus à la manière de Cimabue qu'à celle de Giotto ; qu'il peignit à Florence le tableau sur fond d'or de l'autel majeur de Santa Croce et un autre tableau qui de l'autel majeur de Santa Maria Novella a été transporté dans la chapelle des Espagnols, et qu'enfin il fit « sur un pilastre *de' mattoni*, « (maçonnerie) de la loggia que Lapo avait « bâtie place Or San Michele, Notre Dame qui « accomplit tant de miracles que toute la loggia « fut pendant longtemps pleine d'images et qui « encore aujourd'hui est en grande vénéra « tion ».

Ceci est écrit dans la première édition de Vasari parue en 1550 et dans les suivantes.

Il y a là une erreur matérielle impossible à expliquer ; la Vierge qu'il avait sous les yeux lorsqu'il a écrit son livre n'était pas sur un pilier mais placée dans le tabernacle d'Orcagna et peinte sur un panneau en bois ; du reste, et indépendamment de cette observation, l'attribution à Ugolino da Sienna a été fort discutée, de notre temps. La Madone a été donnée à Orcagna, à Lorenzo Monaco, à Simone de Sienne ; chaque critique persistait dans son avis, lorsque Milanesi, le savant commentateur de Vasari, eut la bonne fortune de trouver en 1870 des documents probants dans les archives d'État de Florence, dont il était le directeur.

Dans le dossier des Capitaines d'Or San Michele, à la date du 1er mai 1346, il a relevé la mention suivante.

A Bernardo Daddi dipintore che dipigne la tavola di Nostra Dona ; un prestanza per la detta dipintura, fiorini quattro d'oro.

Et, le 16 juin, une autre mention :

A Bernardo di Daddo dipintore per parte di pagamento de la dèpintura de la tavola nuova di Nostra Donna, fiorini quatro d'oro.

On remarque dans cette dernière note les mots : *la tavola nuova.*

Grâce à Milanesi et aux miniatures, on peut reconstituer, avec quelque vraisemblance, l'histoire de la Madone d'Or San Michele.

Pour remplacer la Madone détruite dans l'incendie de 1304, les Capitaines en commandèrent une autre à Ugolino, ce qui est peut-être une atténuation à la méprise de Vasari ; on peut admettre que la miniature du Biadaiuolo représente à peu près cette peinture dont il ne reste de traces nulle part.

La peinture d'Ugolino ne pouvait servir, puisqu'elle était peinte sur un pilastre, d'un autre côté Ugolino était mort ; on s'adressa alors à Bernardo di Daddi di Simone.

Daddi paraît être né dans les dernières années du XIIIe siècle ; selon Milanesi, il est mort en 1348 et non en 1380, comme l'écrit Vasari.

Il fut élève de Giotto ou de Spinello Aretino ; son nom paraît pour la première fois en 1320 sur la matricule des peintres florentins ; en 1347 il est consul de l'Art des médecins et pharmaciens dont les peintres faisaient partie ; l'année de sa mort, il s'occupait de la fondation de la compagnie des peintres de Florence.

Il a signé ses peintures Bernardo ou Bernardus da Florentia, ce qui a fait croire qu'il y avait à Florence à la même époque deux peintres du même nom.

Je ne suis pas éloigné de cette opinion, tellement il y a d'écarts entre les peintures signées de ces noms.

Les peintures authentiques de Daddi arrivées jusqu'à nous sont peu nombreuses.

On lui attribue une collaboration dans le *Triomphe de la Mort*, tant discuté, du Campo Santo de Pise ; des peintures dans l'église San Paolo a ripa d'Arno, également à Pise ; des tableaux au musée de Sienne ; des fresques dans la chapelle du palais du Podestat à Florence ; mais ce sont des hypothèses.

Vasari lui donne aussi les martyres de saint Laurent et de saint Étienne de la chapelle Berardi à Santa Croce ; si l'attribution est exacte, elle n'est pas à la louange de Daddi ; la peinture est dure, anguleuse ; les mouvements sont brusques et violents ; il est vrai que la fresque a été maladroitement retouchée et ramenée au style de Giotto par les sertis, souvent très accusés chez ce grand peintre. Les deux figures isolées de Saints, dans la même chapelle, sont probablement aussi de Daddi ; n'ayant pas été retouchées, elles sont beaucoup plus souples et d'un meilleur style.

La galerie des Offices conserve un triptyque avec la Madone et l'Enfant, saint Matthieu et saint Nicolas, à mi-corps à peu près de grandeur naturelle ; au-dessous sont les mots :

ANNO. DNI. MCCCXXVIII. FR.
NICHOLAVS. DE. MAZINGHIS.
DE CAMPI. ME. FIERI. FECIT.
P. REMEDIO. ANIME. MATRIS.
ET. FRATRVM... BERNARDVS. DE.
FLORENTIA. ME PINXIT.

Le tableau était dans la sacristie de l'église Ognissanti ; il a été ensuite placé dans une salle du couvent, de là il est entré aux Offices.

Si la peinture est réellement de Daddi, elle ne lui fait pas plus honneur que les fresques de

Santa Croce ; elle est pauvre, plate et sans caractère.

Daddi avait peint une Crucifixion à l'église San Giorgio à Rubalda près de Florence ; le tableau est en Angleterre

Il avait reçu, en 1335, la commande d'un tableau pour la chapelle du Palais public de Florence ; il représentait la Vierge apparaissant à saint Bernard ; le tableau a disparu, mais il reste la mention d'une délibération de la Seigneurie datée de 1432 : *Ancora e sopradetti Signori, feciono nettare et ripulire la tavola, predella, e cappella dell' altare di San Bernardo, la quale era tutta affumicata e nera par lo fumo degl' incensi e dell' essere stara grandissimo tempo non procurata ; la quale trovano fu dipinta nel 1335 par maestro Bernardo dipintore, il quale fu discepolo di Giotto.*



La Madone d'Or San Michele, par Bernardo DADDI, 1346.

Florence avait la passion de la peinture ; elle en a mis non seulement dans les palais, les églises et les couvents, mais sur les murailles extérieures des édifices et même sur les murs et les portes

de son enceinte fortifiée ; cette enceinte comprenait une muraille continue, quatre-vingts tours et douze portes principales.

L'enceinte de la rive droite fut jetée bas, en 1866, lorsque Florence devint la capitale de l'Italie, mais on a eu la précaution de conserver quelques portes comme types de l'ancienne architecture militaire.

Bernardo Daddi a décoré les lunettes de deux des six portes, ornées de peintures, qui subsistent ; les autres sont du XVIe siècle de Francibiagio et de Michele di Ridolfo del Ghirlandaio [1] ; elles représentent toujours la Madone avec l'Enfant et les Saints protecteurs de Florence ; il est fort probable que ces peintures furent faites en remplacement de plus anciennes.

La fresque de la porte San Nicolo, peinte par Daddi, représente la Madone sur le trône avec l'Enfant ; à ses côtés se tiennent debout saint Jean-Baptiste et saint Nicolas. A genoux, deux anges musiciens. Aux extrémités du segment, deux saints sont figurés en buste dans des médaillons ; entre eux se développe une inscription. Dans le ciel une bordure de têtes d'anges ailés et des guirlandes de fleurs.

La composition, très bien ordonnée, est de beaucoup la plus importante des portes de Florence ; malheureusement elle est assez mal conservée, les couleurs sont en partie altérées.

Par bonheur, la fresque de la porte San Giorgio, qui paraît avoir été peinte vers 1330, n'a pas autant souffert et nous permet de juger le talent de Daddi dans la peinture murale.

La Madone, assise sur un trône, tient l'Enfant Jésus.

A sa droite, debout, cuirassé de blanc, un manteau d'hermine bordé d'un galon de couleur jeté sur les épaules, saint Georges, d'une physionomie jeune et vaillante ; l'une de ses mains s'appuie sur l'écu du Peuple de Florence à la croix rouge sur champ blanc ; de l'autre, il tient la bannière du Peuple aux mêmes armes.

1. Porta Romana : la Madone avec l'Enfant, les saints Jean-Baptiste, Zanobi, évêque, Nicolas de Tolentino, par Francibiagio.

Porta al Prato : La Madone avec l'Enfant, les saints Jean-Baptiste et Cosimo, par Michele del Ghirlandaio.

Porta alla Croce : La Madone et l'Enfant, les saints Jean-Baptiste et Ambroise par Michele Ghirlandaio.

Porta San Gallo : La Madone avec l'Enfant, les saints Jean-Baptiste et Cosimo, par Michele del Ghirlandaio.

A gauche de la Vierge, debout également, un Saint, jeune aussi ; il est vêtu d'une longue robe talaire blanchâtre ; dans une main il a une palme, dans l'autre, un livre fermé. Il n'a pas été identifié ; on croit cependant qu'il représente saint Sigismond ou saint Maximilien. L'hypothèse peut s'expliquer dans une certaine mesure ; les deux saints avaient, en effet, des sanctuaires sur la colline au delà de la porte.

La Madone a le manteau bleu et la robe rouge de tradition, mais le manteau ne recouvre pas les cheveux blonds qui encadrent le visage. Elle soutient l'Enfant d'un bras ; de l'autre main elle tient un bouquet de roses. La physionomie est douce et heureuse.

D'un geste gracieux, l'Enfant tend un bras vers sa Mère ; il est vêtu d'une étoffe blanche, légère et transparente.

Le groupe n'est pas semblable à celui d'Or San Michele, mais il y a des similitudes dans les mouvements, la tenue de Jésus et la disposition des étoffes ; on sent instinctivement que les deux peintures sont du même artiste.

La fresque de la porte San Giorgio est un ouvrage excellent qui n'est pas jugé selon son mérite [1]. La composition est bien dans l'air, elle est ample et large et respire la grandeur ; les figures sont souples, parfaitement et naturellement posées ; aucune minutie de détail.

Il faut admettre que Daddi avait donné satisfaction au peuple de Florence, puisque vers 1345 les Capitaines d'Or San Michele lui confièrent leur Madone.

On a observé que dans cette peinture le parti général se rapprochait de celui de la miniature du Biadaiuolo ; c'est exact, mais ce qui ne l'est pas moins, c'est que la miniature manque absolument d'originalité et que c'est à Cimabue qu'il faut remonter pour trouver la Madone assise sur un trône avec l'Enfant sur les genoux et entourée des deux côtés par des anges superposés.

A la vérité, avant Cimabue, Berlinghieri Bonaventura, né à Lucques en 1235, avait déjà mis des figures ainsi disposées autour du trône de la

1. La fresque n'a pas été photographiée. Quelques dégradations, qui ne nuisent pas à l'ensemble, montrent la technique de Datti : la préparation du manteau bleu de la Madone a été faite par une première couche de couleur rouge et de couleur verte.

Madone [1], mais c'est Cimabue qui a popularisé ce parti, dans son célèbre tableau, placé en 1267 à l'église Santa Maria Novella, dans la chapelle Rucellai, où il se trouve encore [2].

Certes, il y a des différences entre la Madone de Santa Maria Novella et celle d'Or San Michele. Cimabue a entouré la Vierge de six anges, Daddi en a mis huit ; les gestes de l'Enfant ne sont pas les mêmes : chez Cimabue, l'Enfant lève un bras comme pour bénir et de l'autre il retient son vêtement ; chez Daddi, il a un oiseau dans une main et de l'autre, levée, il caresse tendrement sa Mère. Mais l'ensemble de la composition de Daddi se ressent visiblement de Cimabue ; à mon sens, c'est là qu'il a pris son inspiration, et non dans le Biadaiuolo.

La composition de Daddi manque donc de ce caractère d'originalité qui doit appartenir à une œuvre de maître, mais c'est un ouvrage sincère, étudié d'après la nature, bien dessiné et de colorations harmonieuses, sobres et fermes.

Les expressions et les attitudes sont justes. La Vierge serre l'Enfant dans ses bras avec sollicitude ; son visage, tout en restant digne et réfléchi, est empreint de bonté et de douceur. Jésus est délicieux de grâce naturelle et enfantine.

Dans ce tableau, comme dans la fresque de la porte San Giorgio, Daddi a été à la hauteur, s'il n'a dépassé, maints giottesques, de son temps plus renommés.

Et cependant, justement apprécié par ses contemporains, il est maintenant presque tombé dans l'oubli.

GERSPACH.

(A suivre.)

1. Galerie antique et moderne de Florence.
2. Le tableau est à présent attribué à Duccio de Sienne par quelques érudits, mais il y a de Cimabue d'autres Madones d'une composition à peu près semblable. Vasari écrit que le quartier *borgo* de Florence, où se trouvait l'atelier de Cimabue, reçut du peuple enthousiaste le nom de *borgo d'allegri*, joyeux ; c'est une légende, le nom vient d'une famille Allegri qui demeurait là.





Chape brodée du XVIIe siècle.

I. L n'existe que très peu d'ouvrages spéciaux sur les ornements d'église, et encore sont-ils étrangers à notre littérature. L'un, en anglais, est de Welby Pugin, qui a exercé une influence considérable sur son pays et ailleurs pour le retour aux formes du moyen âge (1) ; l'autre, en allemand, est du chanoine Bock, d'Aix-la-Chapelle, médiéviste ardent et surtout pratiquant (2). Tous deux ont illustré leurs doctes publications de bonnes planches, fort utiles à consulter (3).

D'après cela, la France paraîtrait rester en arrière dans ce mouvement d'études particulières. Il n'en est rien heureusement ; seulement, ce qui concerne le vêtement ecclésiastique se trouve confondu avec le vêtement civil et militaire, dans les ouvrages généraux sur le costume et la broderie, de MM. Quicherat, Demay, de Farcy et Ary Renan. Sous ce rapport, il n'y a donc pas, de notre côté, infériorité, mais action différente.

En ce temps de spécialisation, il convient toutefois que les ornements d'église aient leur histoire propre et séparée, parfaitement distincte de celle qui n'a avec eux qu'un rapport accessoire et lointain. J'ai songé à combler cette lacune de deux façons.

Je viens de publier, à Paris, chez Letouzey, un volume, qui sera suivi de deux autres, et qui a pour titre : *Le costume et les usages ecclésiastiques, selon la tradition romaine.* J'y traite plutôt du présent, sans guère regarder le passé. Les grandes divisions sont : *Costume de ville*, *Costume de chœur*, *Ornements pontificaux*, *Distinctions honorifiques*.

Comme ce n'est pas assez, je songe à une deuxième partie, qui sera l'archéologie de l'ornement, c'est-à-dire son histoire complète, depuis son origine jusqu'à nos jours, sans oublier ses transformations et décorations successives. Depuis de longues années, j'en réunis les matériaux : ils sont si abondants que je suis presque effrayé d'un tel labeur, où il me faudra mettre en œuvre une foule de monuments importants qui subsistent encore (1).

1. *Glossary of ecclesiastical ornament and costume*, in-4° pl.

2. *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, 2 vol. in-8°, pl.

3. L'ouvrage de notre collaborateur M. de Farcy sur la *Broderie du XIIe siècle jusqu'à nos jours* n'avait pas paru à l'époque où a été écrite cette note. N. D. L. R.

II. Parmi les ornements liturgiques qui ont le moins varié, la chape se place au premier rang. La déformation n'a porté que sur deux points, par exagération : les orfrois ont été notablement élargis et le chaperon a substitué la coupe en écusson au capuchon triangulaire.

Mais, avant d'offrir un curieux spécimen de chape, il est opportun d'en déterminer l'usage et les parties.

La chape sert en plusieurs circonstances et est affectée à trois sortes de personnes : l'*officiant*, l'*assistant* et le *chantre*.

L'officiant prend la chape pour la messe, les vêpres, les bénédictions, les processions, les convois funèbres et l'absoute. A la messe, l'usage en est limité à l'aspersion et à la procession, là où l'on a eu le bon goût de la conserver ; car, sous prétexte de romain, que de suppressions injustifiables ont été opérées !

Le prêtre, qui se tient près de l'évêque au trône et à l'autel, jouit du privilège de la chape, à la messe et aux vêpres pontificales. Ses fonctions lui ont fait donner le nom de *prêtre assistant.*

Rome s'est formellement refusée à laisser porter la chape par des chantres laïques, auxquels elle ne tolère que le surplis, faute de clercs.

Mais, aux vêpres, elle admet, suivant le degré de la fête, deux, quatre ou six membres du clergé que leur chape a fait appeler *chapiers* et qui ont pour mission de faire les intonations et d'accompagner l'officiant.

III. La chape se décompose en sept parties : la *robe*, les *orfrois*, le *chaperon*, la *patte*, les *galons*, la *frange* et la *doublure*.

1. On sait que la mort est venue interrompre les travaux de notre regretté collaborateur et mettre obstacle à ses vaillants projets. (N. D. L. R.)

La robe enveloppe le corps, autour duquel, si elle est souple, elle doit retomber en plis droits et gracieux. Son étoffe est généralement unie, de la couleur prescrite pour la fête.

Les orfrois garnissent les deux bords latéraux, de chaque côté de l'ouverture verticale qui, à la partie antérieure, laisse la liberté des mouvements. Comme le nom l'indique, ils sont souvent en étoffe différente de celle de la robe, drap d'or ou rehaussé d'or, pour faire plus riche.

Le chaperon pend du cou dans le dos. Il s'assimile aux orfrois et ressort parfaitement sur le fond de la robe.

La patte est une bande d'étoffe rectangulaire



Chape brodée du XVIIe siècle, d'après la photographie de Léon PALUSTRE.

munie de crochets, qui, sur la poitrine, réunit les deux orfrois, pour faire tenir la chape sur les épaules. C'est là que le donateur plaçait plus volontiers ses armoiries.

Les galons sont de la passementerie d'or fin, demi-fin ou faux. Ils sont appliqués au bord des orfrois et du chaperon ; un galon plus étroit contourne le bas de la robe.

Le chaperon seul, actuellement, est entouré de frange d'or sur trois côtés, c'est à-dire moins en haut, à l'encolure. Autrefois, on en décorait aussi la traîne.

La doublure maintient l'étoffe : un grave abus est de l'avoir renforcée de bougran, ce qui la rend si raide et si peu maniable qu'on la dirait encore à l'étalage du fabricant, qui, en cela, a plus visé à sa propre satisfaction, en cherchant l'effet, qu'à la commodité de l'officiant. Mais il y a longtemps que le clergé, qui se désintéresse trop de la question où il avoue son incompétence, se laisse habiller à leur guise par les industriels qui acceptent la commande, mais non plus la direction.

IV. A la sacristie, la chape se dépose et se conserve dans le *chapier*.

Le chapier est un meuble spécial, qui a la forme même de la chape, parce qu'elle s'y met à plat et déployée, c'est-à-dire que la partie postérieure est rectiligne et le devant en demi-cercle. De cette façon on évite tout froissement ; mais l'étoffe, faute d'air, risque de se piquer : alors il devient nécessaire, par les jours secs et ensoleillés, d'ouvrir le chapier.

Le meuble est à plusieurs casiers, un pour chaque couleur liturgique. Une étiquette, indiquant la couleur, est collée sur la face du casier qui, pour le maniement, est muni de deux fortes poignées de fer.

V. Ces préliminaires achevés, je présente volontiers une chape du XVIIe siècle, qui a figuré à une des expositions rétrospectives de Tours, si bien organisées par Léon Palustre, de scientifique mémoire, qui m'en a donné la photographie, faite par lui-même. Nous avons là un notable spécimen de la chape française sous le règne de Louis XIV, dans les dernières années du XVIIe siècle.

La robe, en soie brillante mais unie, fait vivement ressortir les orfrois et le chaperon qui l'embellissent. A cette place, on mettait volontiers du velours, ce qui alourdissait singulièrement le vêtement. Il y avait cette excuse, fort acceptable du reste, que le velours est riche, beau, solennel, même sans addition du moindre relief.

La broderie avait alors une grande vogue et ses motifs préférés étaient les fleurs. Ici, elles sont disposées en bouquets et encadrées, comme dans des médaillons, par des feuilles tigées, de caractère fantaisiste. De la sorte, elles se détachent à merveille sur le fond blanc et l'effet persiste à distance, parce qu'il n'y a pas de confusion dans les éléments décoratifs.

Suivant la mode du temps, elles se succèdent ainsi sur les orfrois, de bas en haut, tulipe ou iris, rose et anémone ; au chaperon, où elles sont posées deux et une, comme on dit en blason, ce

sont une rose, une pâquerette en bouton et une anémone.

La fleur, montée sur sa tige feuillue, est accostée de deux branches pour former bouquet, lequel est lié par des cordelettes qui, après avoir été nouées, laissent flotter leurs extrémités, à l'instar des lemnisques de l'antiquité.

L'ensemble est délicat et gracieux : on y sent le goût et la main d'une femme exercée au métier. Il y a progrès sur les broderies antérieures qui entassent les fleurs et en font des massifs, où il faut du temps pour se reconnaître, car l'œil est réfractaire à ces agglomérations. Sur la chape de Tours, au contraire, l'air circule et toute confusion est sagement écartée par la précaution qu'on a prise d'isoler les éléments de la décoration entre eux.

On n'en était pas encore venu au faux goût moderne, qui a commis ces deux fautes sous le rapport esthétique : de broder or sur or et en relief épais. La broderie en bosse a l'inconvénient de s'user vite, par suite du frottement, et si métal sur métal est une erreur héraldique, ce ne l'est pas moins sous la main de la brodeuse, car alors l'effet est absolument nul.

Je ne saurais trop louer le style de notre chape, qui est, en somme, un des excellents produits de l'époque. Le fond est blanc, piqué d'or aux ramures et égayé de soie nuancée aux fleurs et aux feuilles. Exécutée au passé, par conséquent à plat, la broderie a toute chance de durer plusieurs siècles, non altérée par l'usage, comme elle aura toujours le don de plaire à qui l'examinera pour ce qu'elle est et sans parti pris.

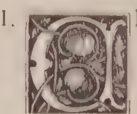
VI. Cet ornement réalise-t-il l'idéal du genre ? Peut-être que non. Si je loue la main-d'œuvre, je fais des réserves sur la composition qui n'a rien de religieux. L'art est un sans doute, mais je préférerais que les mêmes motifs ne fussent pas employés à la fois sur des chapes et des fauteuils. L'accommodement aurait été, tout en gardant le décor de fleurs, d'y ajouter, surtout au chaperon, un signe religieux quelconque, pour bien préciser l'affectation exclusive du vêtement sacré.

Cela est si vrai, si indispensable, que je connais une dame qui s'est fait un paravent pour son salon avec une vieille chape, ce qu'elle n'eût pas osé en présence d'un Nom de Jésus ou de tout autre emblème ecclésiastique. Quant au curé, trop généreux à l'égard de sa paroissienne, il n'a pas suivi la loi canonique, qui l'obligeait à brûler un ornement reconnu impropre au service divin.

Là encore je proposerais un autre tempérament. Brûler peut être saint, pour éviter toute profanation ultérieure ; mais conserver est plus utile et plus noble. Pourquoi n'aurions-nous pas dans chaque évêché un *Musée diocésain*, comme ceux que j'ai établis à Angers et à Moutiers ? Nos invalides de l'église méritent bien un hôpital, un refuge pour leurs vieux jours et ce sera certainement une bonne fortune pour les archéologues, qui se plaignent avec raison que le passé s'en va trop vite, lorsqu'il devrait être respecté et préconisé.

X. Barbier de Montault.

Cheminées du XVe siècle.

I. HAQUE science a son langage propre, ses expressions techniques, dont il ne faut pas s'écarter si l'on veut se faire comprendre et éviter la confusion des idées. L'archéologie est aussi en possession d'une terminologie spéciale, qu'il n'est plus permis d'ignorer, depuis qu'elle a été recueillie et fixée par des archéologues de valeur, tels que Lassus, Viollet-le-Duc et Bosc.

Ayant à parler *cheminée*, il est juste d'en énumérer préalablement les parties essentielles et constitutives, qui sont au nombre de neuf, comme il résulte clairement de l'exposition des principes faite, avec beaucoup d'autorité, par Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture :*

Le *foyer*, où s'allume le feu et qui est souvent élevé d'un degré au-dessus du sol pour éviter la fumée ;

le *contre-cœur* ou fond, généralement en briques, qui offrent plus de résistance que la pierre ;

la *plaque* de fonte, qui renvoie la chaleur en avant et empêche le contre-cœur de s'effriter à la longue, sous l'action de la flamme ;

les *ailes*, placées latéralement en retour d'équerre et qui circonscrivent le foyer sur trois côtés, le devant restant libre ;

les *pieds-droits*, qui dissimulent l'extrémité des ailes et supportent le manteau ;

le *manteau* ou plate-bande, qui ferme la partie supérieure du foyer ;

la *hotte*, qui se dresse au-dessus du manteau et qui, ultérieurement, devient *trumeau;*

le *conduit* ou tuyau, qui rejette la fumée au dehors ;

le *chapeau* ou mitre, qui coiffe le tuyau, de façon à empêcher la pluie de tomber à l'intérieur, ou le vent de s'y engouffrer.

II. Viollet-le-Duc, qui fut un maître en l'art de bâtir et d'instruire, a résumé en quelques pages, accompagnées de charmants dessins, l'histoire de la cheminée.

Nécessitée par le froid, qui persiste longtemps dans les contrées septentrionales, elle est devenue pour les appartements un motif nouveau de décoration.



Cheminée monumentale du XVe siècle, au château de Bouthéon, d'après la photographie de Léon PALUSTRE.

Chaque siècle l'orne suivant son goût et son style, en sorte qu'elle est facile à dater. J'y relève cette triple caractéristique, pour le moyen âge : elle est haute et large ; son manteau n'est pas encore aplati en tablette pour recevoir une garniture, qui comprend d'ordinaire une pendule, deux vases et deux flambeaux ; enfin, elle se fait en pierre, parfois rehaussée de couleur, comme la belle cheminée du Mans, qui a été transportée au Musée de Cluny.

III. Léon Palustre avait photographié au château de Bouthéon (Loire, arr. de Montbrison) deux cheminées du XVe siècle, qu'il importe de reproduire : j'en ai trouvé les épreuves, très nettes, dans ses papiers, mais sans aucune note explicative.

La première cheminée, en pierre blanche, est simple au point de vue de la structure et du décor, attirant plus l'attention par ses lignes moulurées que par sa sculpture, très réduite.

Deux colonnettes, de diamètre inégal, à base épannelée, flanquent les pieds-droits et se continuent en tore, sans chapiteau, jusqu'au manteau qu'elles sous-tendent; les deux tores sont séparés par une gorge et les angles sont arrondis à l'extérieur, tandis qu'à l'intérieur ils restent droits.

Au-dessus, la plate-bande porte un triple ornement, au milieu, un écusson et, aux extrémités, deux bouquets de feuilles, soutenant l'amortissement, qui est un glacis, découpé en accolade.

L'écusson, en triangle pour le chef et en ogive pour la pointe, exhibe l'initiale M, nom de baptême du propriétaire, accompagnée de trois fleurs de lis, mal ordonnées, c'est-à-dire une et deux, au lieu de deux et une, qui est la règle pour les armes de la maison de France. Sous l'écusson se développe une banderole, à triple pli, pour recevoir la devise du châtelain.

Cet écusson me paraît suspect, comme aussi les feuillages, qui seraient attribuables plutôt au



Cheminée du XVe siècle, au château de Bouthéon (Loire).

XVIe siècle. Si la cheminée est réellement ancienne — autrement, pourquoi Palustre l'aurait-il photographiée ? — elle a subi quelque modification, lors de la restauration des appartements.

IV. La seconde cheminée, beaucoup plus intéressante que la première, fait l'ornement du salon.

Ses pieds-droits montrent encore des colonnettes sans chapiteau ; mais il s'y ajoute, en dehors, une autre colonnette, à fût plat en guise de contrefort, qui se prolonge en aiguille, gâblée et chargée de choux frisés [1].

Le manteau s'avance fortement et s'arrondit aux angles. Sa frise, limitée par deux rangs de moulures, simule un treillis dont les losanges sont remplis par un quatre-feuilles à lobes aigus et les triangles par un trèfle. Dans le losange central, un ange tient à deux mains un écusson ogivé,

1. Plutôt de chicorées (N. D. L. R.)

où l'on voit un cœur *navré*, autrement dit percé d'une flèche, par suite de quelque peine intime. Ce ne peut être l'écusson d'une veuve inconsolable, car il lui manquerait ces deux signes usuels: le retour au losange, qui est la forme propre aux demoiselles qui n'ont pas d'époux et la *cordelière*, qui atteste, suivant le calembour du temps, que le *corps* est *délié* et libre de tout engagement.

La plate-bande se termine par une crète feuillagée et tréflée, dont la découpure légère produit un excellent effet. A cette place, un duc, un marquis, un comte, pourrait faire sculpter sa couronne nobiliaire, qui accompagnerait ainsi son écusson de la façon la plus naturelle et la plus logique.

La hotte monte derrière la plate-bande et rejoint le plafond, à solives apparentes formant caissons, par une série de moulures.

Je ne dis rien de la plaque, qui appartient à la restauration.

V. Ces deux cheminées accusent le style flamboyant, à sa dernière période, enjambant sur le XVI[e] siècle, avec quelque retard dans la composition, qui sent plutôt le XV[e]. Les voûtes des embrasures des fenêtres, avec leurs cintres, leurs nervures à vive arête, et leurs pendentifs, annoncent, au contraire, la renaissance qui approche et transformera tout.

Ce n'est que sur place qu'on pourrait trancher la question de savoir si les cheminées sont contemporaines de la construction, ou si elles ont été conservées lors d'un remaniement intérieur que font soupçonner certains détails d'architecture et de sculpture.

X. Barbier de Montault.

La Ruthwell Cross.



MONSIEUR H. Rousseau a publié dans les *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles* (1) une intéressante étude sur la croix en pierre anglo-saxonne conservée à l'église de Ruthwell (Dumfriesshire), que nous reproduisons ci-contre. On peut en voir le moulage au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles. Le fût est en forme d'obélisque terminé par trois courts croisillons égaux ; la traverse est moderne ; la hauteur est de 5m,28. L'avers et le revers sont occupés par des bas-reliefs étagés dans des registres que borde une plate-bande couverte de textes de la Vulgate et d'inscriptions runiques. Les flancs sont décorés de rinceaux.

Sur la face antérieure, on distingue la Crucifixion (socle), l'Annonciation, la Guérison de l'aveugle-né, la Madeleine répandant les parfums sur les pieds du Sauveur, la Visitation ; sur la face postérieure, la Fuite en Égypte, S. Paul et S. Antoine dans le désert, le Sauveur du monde, S. Jean-Baptiste, une colombe tenant un rameau.

M. Rousseau rappelle qu'il y a six espèces de runes et définit les quatre principales. On peut lire dans le *Scarabée d'or* d'Edgard Poë combien leur lecture est épineuse. Les uns ont lu, dans l'inscription du socle, que la croix rappelait le don d'une cuve baptismale, d'autres, qu'elle se rapportait à un douaire, celui d'un certain Ashlof. Il était réservé à M. John Kemble de démontrer que les inscriptions de la croix de Ruthwell constituent un poème anglo-saxon consacré à la Sainte Croix. M. Kemble eut plus tard la bonne fortune de retrouver le même texte dans le poème du *Songe de la Sainte-Croix*, datant de l'an mille et exhumé par M. Thorpe. Il est d'ailleurs superbe, ce poème de l'an mille, dont M. Rousseau nous donne la traduction.

On lit sur la croix : CAEDMON MADE ME (Caedmon me fit). Selon le prof. Stephen, Caedmon, le grand poète anglo-saxon, serait l'auteur du poème de la croix. D'après M. Rousseau, le Caedmon de Ruthwell serait le sculpteur, un homonyme du poète.

On attribue ce monument, « la plus belle croix runique, a-t-on dit, qui existe au monde », au VII[e] siècle. M. Rousseau y voit une croix de cimetière du IX[e] siècle (1).

L. Cloquet.

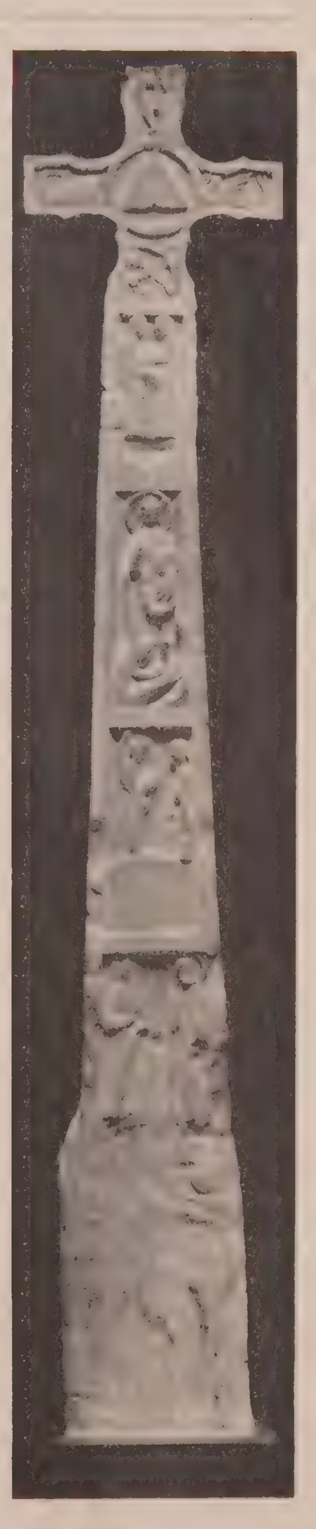
1. T. XVI, 1er et 2me livr., 1902.

1. M. Rousseau annonce dans le dernier numéro du *Bulletin du Musée royal des Arts décoratifs de Bruxelles*, que le Musée belge de moulages vient de recevoir le moulage d'une autre croix scandinave du VIII[e] siècle, celle de Gosforth, égalant celle-ci comme intérêt.









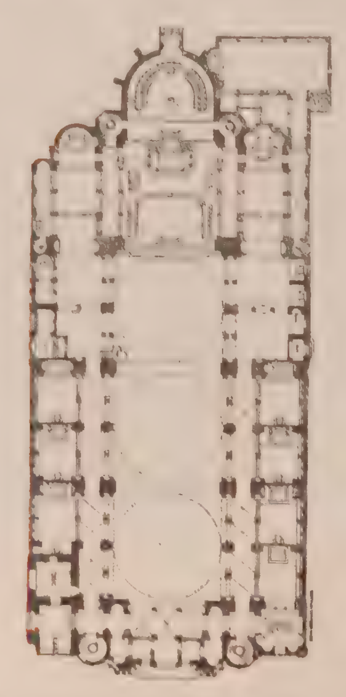


Croix de Ruthwell.

Cathédrale catholique de Westminster(1).



LES catholiques anglais viennent de donner une preuve éclatante de l'ardeur active de leur foi et de leur puissante initiative, en élevant à Londres une cathédrale, que l'on peut classer parmi les douze plus vastes et plus somptueuses du royaume, et qui ne le cède qu'à Saint-Paul de Londres, comme capacité cubique. Aucune ne s'enorgueillit d'une nef aussi large, d'une superstructure aussi élevée et d'une tour aussi haute. C'est, d'ailleurs, le plus important monument religieux qui ait été bâti en Grande-Bretagne, après Saint-Paul, depuis les grands siècles de foi catholique (2).



Plan de la cathédrale catholique de Westminster.

L'éminent architecte, M. Bartley, s'est arrêté à une conception grandiose, mais qui brise l'antique tradition de l'art chrétien anglais, si fidèle au style gothique : c'est en Orient qu'il est allé chercher son inspiration ; du moins a-t-il eu la bonne pensée d'adapter la coupole à pendentifs de Ste-Sophie au programme liturgique d'Occident, et de se rapprocher de la forme basilicale plus que ne l'avaient fait Anthemius de Tralles et Isidore de Milet. Imitant les grands vaisseaux de l'Ouest de la France, à coupoles alignées sur une large et unique nef, comme celle d'Angoulême, il a réussi à créer un vaisseau d'une grande majesté, en sacrifiant, il est vrai, l'élégance des lignes extérieures des vaisseaux gothiques, et leur admirable adaptation au programme dans le développement détaillé du plan.

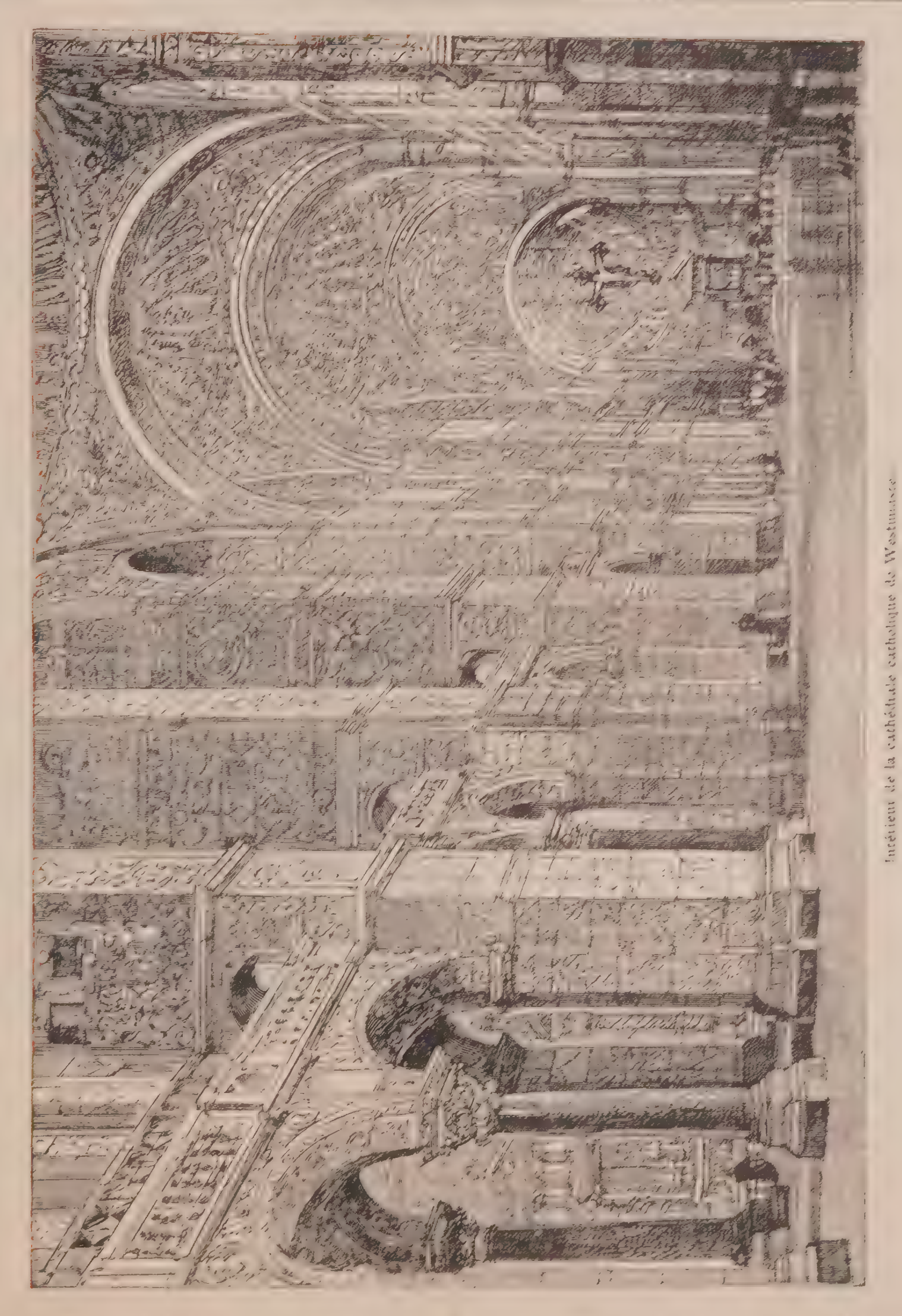
On se rappelle que c'est en 1894 que le cardinal Manning réalisait le rêve de Mgr Wiseman, c'est-à-dire la hardie et généreuse détermination de donner aux catholiques de Londres un temple digne de rivaliser avec le Saint-Paul des protestants. Mais où trouver, dans l'agglomération si condensée de la Cité, les hectares de terrain nécessaires à l'emplacement de l'édifice ? La Providence s'en mêla : il se trouva qu'une vaste prison, atteinte de vétusté, dut être désaffectée et transportée ailleurs. Le prélat n'hésita pas à acheter le lieu d'expiation forcée, pour en faire le lieu de l'expiation volontaire et divine.

L'abside, selon l'usage antique, est réservée à la chaire épiscopale, qu'entourent en hémicycle les stalles des chanoines. L'autel majeur, abrité sous le ciborium, se dresse en face du chœur, voûté en berceau, accosté de deux longues chapelles ; la nef règne sous trois coupoles gigantesques, séparées par deux larges doubleaux retombant sur quatre piles isolées pareilles à des tours ; entr'elles, d'autres, en pierre, presque aussi énormes, supportent des arcades géminées, hautes comme des voûtes de cathédrales ; vers le bas, elles sont réunies par des paires d'arcades portant sur une colonne médiane, naines à l'échelle du vaisseau, et géantes comparées à la taille humaine. Derrière ce portique interrompu, qui porte un balcon continu, court de chaque côté un étroit collatéral longeant la rangée de chapelles externes. La croix triomphale plane au fond de cette nef imposante.

Resserrée entre de hautes constructions, la cathédrale s'annonce néanmoins à distance, grâce à sa tour élancée, qui mesure 300 pieds d'altitude.

1. Nous devons en partie les renseignements qui suivent à l'obligeance de M. l'Ingénieur Ryex.

2. Voici quelques mesures : la nef est large de 60 pieds, longue de 234 pieds. Sa hauteur est de 112 p. sous la coupole. La longueur totale du monument est de 342 pieds.



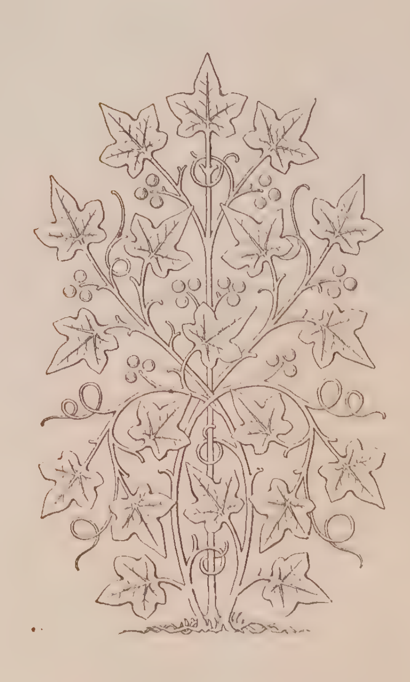
Intérieur de la cathédrale catholique de Westminster

C'est un campanile à l'Italienne, relativement grêle, dans sa forme un peu raide. La façade occidentale n'a pas le défaut de celle de Lincoln laquelle se dresse devant la nef comme un écran

qui cache l'ordonnance. Celle-ci reproduit, au contraire, d'une manière en quelque sorte organique, la section transversale des nefs. Elle offre trois plans habilement disposés pour ménager la lumière ; dans le premier s'ouvre un immense porche à trois arches à voussures, encadré dans un portique ; au second plan, une façade plus élevée éclaire le narthex ; au plan d'arrière est le grand pignon du mur occidental, dont la vaste baie, inscrite sous le cintre des grandes voûtes, déverse la lumière à l'intérieur de la grande nef.

De l'extérieur, la vue d'ensemble est compacte, dépourvue d'élancement, déprimée par les terminaisons horizontales et la multiplicité de bandes ou chaînes de pierre blanche, traversant le gros œuvre en briques. Les coupoles paraissent très déprimées, à peine visibles du dehors, quoique très élevées. Elles sont construites en béton ; la voûte a, à la base, une épaisseur de 2 pieds 6 pouces, qui se réduit progressivement vers la couronne, où elle a 1 pied de moins. Leur masse est formée d'arceaux couverts de plaques granolithes, laissant entre elles un espace libre pour la circulation de l'air.

L. CLOQUET.



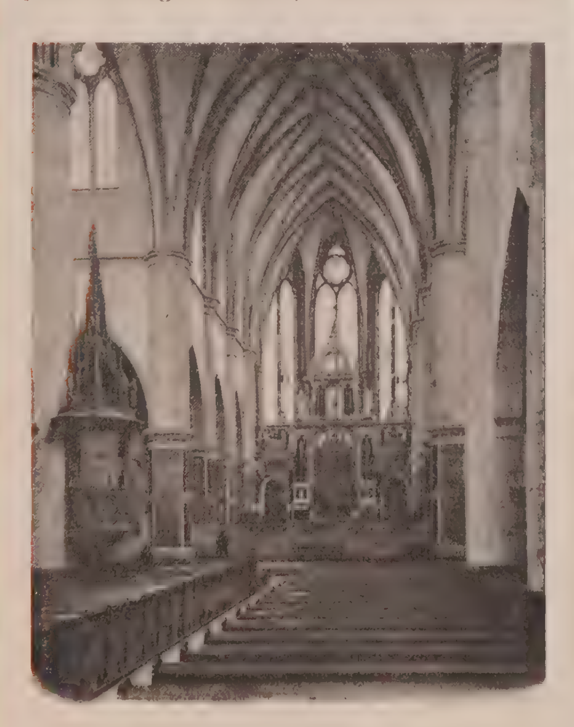
Correspondance.

France.

Remiremont (Vosges), le 8 octobre 1902.

Monsieur le secrétaire,


ECTEUR intermédiaire de l'*Art chrétien*, je viens de parcourir dans votre numéro de janvier un compte-rendu très élogieux de la monographie consacrée à la merveilleuse cathédrale d'Amiens par M. Georges Durand, archiviste. M. Durand étant un enfant de Remiremont, je crois intéressant de vous indiquer une coïncidence qui peut-être vous expliquera le jugement trop bienveillant, selon vous, de l'estimable auteur sur les restaurations dont le siècle dernier a gratifié la splendide cathédrale.



Intérieur de l'église de Remiremont (Vosges).

Bâtie par le chapitre noble qui fut pendant neuf siècles la gloire de la ville, l'église de Remiremont, édifiée sur une crypte du Xe siècle, actuellement assez délabrée, pourrait offrir une étude intéressante aux archéologues. Plus ou moins complètement détruite et réédifiée, à la suite de divers incendies, en 1145, 1154, 1384, elle affecte à peu près la forme d'une croix latine dans un style ogival assez imprécis : les bases primitives des colonnes *cylindriques* sont enfoncées sous un remblai nécessité par l'exhaussement des rues adjacentes ; les chapiteaux manquent et sont remplacés par une simple frise courant le long de l'édifice et enveloppant la partie supérieure des colonnes pour recevoir les retombées des nervures, dont les profils curvilignes rappellent la meilleure époque. Le tout supporte des voûtes surélevées (environ 24 mètres sous clef) dessinant des arcs très aigus et d'un très imposant effet. Différentes vues jointes à cet envoi permettent d'en juger.

Or, cette église, comme Amiens, et à la même époque, vers 1750, a été embellie, ou enlaidie, comme on voudra, par une fastueuse décoration en marbre vrai au chœur, simulé aux premiers piliers de la nef, par les soins de ses très opulentes chanoinesses, et à l'aide d'artistes appelés de Florence. — Le tout forme une œuvre *sui generis*, qui ne manque pas d'élégance ni de grandeur, et qu'il serait difficile, comme dirait M. Durand, de placer convenablement autre part. Le fait est que la population même très intelligente de Remiremont y tient comme à ses yeux, tant pour l'œuvre en elle-même que pour les souvenirs du noble chapitre.

De plus, cette décoration a survécu à tous les incendies, particulièrement en 1871 et 1886. Si, à cette dernière époque surtout, M. l'Archiprêtre avait osé en proposer la démolition, il se serait fait lapider, et rien que le remplacement d'un confessionnal du même style par un beau meuble gothique lui a valu une véritable levée de boucliers. Il faut ajouter aussi, — ce qui peut très bien avoir inspiré la pensée de M. Durand, — que le mobilier gothique récent : autel du Sacré-Cœur, chaire à prêcher, tribune pour chantres, etc. le tout en chêne clair, placé sous des voûtes sévères et accolé à d'énormes piliers, produit, malgré la pureté du style et la finesse des sculptures, un effet très maigre et presque banal. En enfant de

Remiremont. M. Durand doit tenir à tous ces souvenirs du passé, et peut-être pense-t-il qu'il y aurait quelque déception à remplacer par un élégant autel gothique cette « gloire » de l'église de Remiremont, assurément remarquable en son genre, peut-être unique — et en tout cas fort majestueuse.

Voilà, Monsieur le Secrétaire, la coïncidence que je crois intéressant de vous signaler, malgré mon incompétence des choses de l'art.

Avec mes excuses veuillez agréer l'assurance de mon profond respect.

G.



Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 3 octobre 1902.* — *Images funéraires antiques.* — M. Reinach lit un long mémoire dans lequel il s'efforce de démontrer que les légendes grecques relatives aux peines éternelles, subies par certains personnages de la fable dans les enfers, s'expliquent uniquement par l'interprétation erronée de très anciennes peintures.

Ces peintures, que M. Reinach appelle des *images funéraires*, représentaient les morts illustres soit dans leurs occupations familières, soit dans la crise qui avait mis fin à leur existence terrestre. Lorsque la situation ainsi figurée sembla pénible, on y vit un châtiment et on supposa qu'il se renouvelait sans cesse. Par exemple, Sisyphe, le fondateur de Corinthe, avait laissé une réputation d'habileté extraordinaire : on lui attribuait la construction d'un grand palais, le Sisypheïon, situé presque au sommet de la montagne qui domine Corinthe. Sur son image funéraire, il figurait roulant une pierre énorme jusqu'à cette hauteur ; c'était un hommage rendu à sa force et à son adresse. Une génération postérieure y vit la représentation d'un supplice et, comme ce supplice devait être perpétuel, imagina que le rocher de Sisyphe roulait sans cesse jusqu'en bas de la montagne au moment où Sisyphe l'avait amené près du sommet.

Toutes les légendes de l'Enfer hellénique se sont formées de même, et M. Reinach montre que la plus ancienne description de l'Enfer chrétien, celle de l'Apocalypse de saint Pierre, renferme des traits qui s'expliquent également par l'interprétation erronée de tableaux païens.

Séance du 7 octobre. — Le P. Delattre annonce la découverte de deux épitaphes de prêtresses et d'un sarcophage en marbre à couvercle anthropoïde, représentant un prêtre, comme dans le sarcophage trouvé, en 1898, dans la nécropole principale de Bordj-Djedie.

M. P. Jamot étudie deux petits monuments béotiens relatifs au culte de Déméter.

Séance du 10 octobre. — M. Babelon entretient longuement l'Académie d'un *exagium* ou étalon monétaire, de l'époque constantinienne, trouvé à Carthage par le R. P. Delattre. Il en commente l'inscription et en estime la valeur.

Séance du 17 octobre. — Lecture est donnée d'une lettre du P. Delattre relative aux découvertes de Carthage.

M. Clédat communique le résultat de ses fouilles à Baouit, au sud d'*Hermopolis magna.* Il s'agit d'une nécropole ou peut-être d'un couvent enseveli dans les sables depuis la conquête musulmane. Pendant l'hiver 1901-1902, il a été ouvert plus de trente chapelles et deux églises. Un grand nombre de décorations qui figurent dans ces chapelles ont été reproduites à l'aquarelle, et M. Clédat les fait passer sous les yeux de l'Académie. Ces monuments peuvent être datés du Ve au XIIe siècle, époque de la persécution musulmane.

MM. Perrot, Maspero et Berger présentent quelques observations et insistent sur l'importance de cette découverte et sur le caractère des peintures.

Séance du 24 octobre. — M. Cartailhac, chargé d'une mission en Espagne, écrit de Santander, qu'il a commencé son travail de révision au sujet des gravures et des peintures que les parois des cavernes ont pu recevoir à l'époque préhistorique. M. l'abbé Dubreuil, son collaborateur, copie une série de fresques qui seront soumises à l'Académie, et elle pourra juger de leur immense valeur. Les gens de l'âge du renne nous ont laissé, dans la grotte d'Altamira, une série d'animaux peints, du style le plus étrange. D'après M. Cartailhac, il y avait certainement des traditions d'art bien établies, répandues par l'enseignement, car elles se manifestent avec des peintures semblables dans les grottes d'Altamira, de la Dordogne et de la Haute-Garonne. Toute la gamme des ocres rouges et bruns, puis le noir, enfin la couleur même, par places, de la roche, ont permis de peindre des aurochs, des chevaux, des cerfs et des sangliers presque grandeur naturelle quelquefois et avec un sentiment très exact de la nature. De plus, les bosses des parois sont utilisées de façon à faire comme de la sculpture en ronde-bosse peinte. C'est d'un effet prodigieux.

M. Héron de Villefosse offre à l'Académie, au nom de M. Dissard, une photographie de la statue de Coligny reconstituée et exposée au musée ; le calendrier de Coligny, gravé sur une table de bronze, a pu être acquis en même temps.

Séance du 31 octobre. — Après l'annonce de la mort de notre collaborateur E. Müntz, ainsi que de M. Blancard, l'Académie lève la séance en signe de deuil.

Séance du 5 novembre. — M. Mowat fait circuler les empreintes de médaillons d'or trouvés à

Aboukir et appartenant au docteur Eddée, d'Alexandrie.

M. Héron de Villefosse présente les moulages d'un cachet assyrien et d'un fragment de moule d'applique, qui font partie de la collection de M. le comte Costa de Beauregard, et une note de M. le docteur Carton sur des statuettes en terre cuite découvertes à Sousse. Il montre ensuite un petit bateau en bronze provenant, dit-on, de Fourvière. Ce pouvait être un ex-voto de quelque batelier Lyonnais.

Séance du 14 novembre. — M. Ph. Berger, président, fait l'éloge des membres de la Compagnie disparus depuis un an, puis énumère les lauréats de divers prix. Enfin, il parle des grandes écoles sur lesquelles s'étendent le patronage et la sollicitude de la Compagnie ; il rappelle l'inauguration récente, à l'école d'Athènes, d'une section étrangère, destinée aux jeunes savants des pays qui n'ont pas d'école à Athènes ; il fait l'éloge de l'école de Rome et de son activité au dehors même de l'Italie.

Séance du 21 novembre. — M. Héron de Villefosse présente la photographie du magnifique sarcophage que vient de découvrir à Carthage le P. Delattre. Le couvercle est orné d'une statue en relief représentant un prêtre carthaginois à longue barbe, tenant une cassette, la main droite ouverte et tournée en dehors. La tête est fort belle, elle était rehaussée de peintures dont celle des yeux s'est conservée.

M. Ph. Berger communique le texte et la traduction des deux inscriptions funéraires que le P. Delattre a également découvertes à Carthage ; très différentes de style épigraphique, elles présentent l'intérêt d'être toutes deux des épitaphes de prêtresses et de prêtresses mariées, ce qui offre, en revanche, un grand intérêt pour la connaissance de la religion carthaginoise.

M. Clermont-Ganneau donne lecture d'une lettre de P. Germer-Durand, annonçant le don qu'il vient de faire au musée de N.-D. de France, à Jérusalem, de deux bustes, dont l'un, — peut-être une divinité moabite, — a été trouvé à Kérac, et l'autre, une simple figurine de terre cuite, — probablement un *ex-voto*, — a été trouvé à Artouf.

Séance du 28 novembre. — M. Héron de Villefosse communique la dépêche suivante du P. Delattre relative aux fouilles qu'il poursuit à Cartage : « Nouvelles découvertes intéressantes ; dans une chambre, deux sarcophages anthropoïdes, prêtre de travail grec et prêtresse coiffée à l'égyptienne avec stéphane et vêtement peint, doré, colombe dans la main droite. »

M. Homolle annonce qu'un membre de l'école d'Athènes, M. Wollgraf, a étudié au musée de Thèbes deux stèles portant des gravures au trait constituant un procédé intermédiaire entre la peinture et le bas-relief.

Séance du 5 décembre. — M. Omont entretient l'Académie d'un ancien manuscrit grec de l'Évangile de saint Marc, copié en lettres onciales d'or sur parchemin pourpré. On l'attribuait jusqu'ici au Ve siècle ; M. Omont estime qu'il ne doit dater que du IXe.

Les fouilles de Carthage. — M. Héron de Villefosse communique les photographies de sarcophages de Carthage, découverts par le P. Delattre. Le prêtre représenté étendu sur son sarcophage est d'un beau style et d'une exécution soignée ; il a la barbe moins longue que les précédents ; la tête est entourée d'un bandelette ; il porte à l'oreille gauche un anneau doré ; l'avant-bras droit se détache presque entièrement du couvercle. Le sarcophage de la prêtresse est une pièce merveilleuse. La tête est absolument grecque et rappelle les plus belles têtes des stèles attiques. Le costume, tout à fait égyptien, se compose d'une pièce d'étoffe légère et symétriquement plissée, qui laisse à découvert le haut de la gorge ; elle est retenue, au-dessus des seins, par deux fibules qui paraissent se rattacher à un collier, et, au-dessus, par une ceinture. A partir des hanches, le corps disparaît sous deux grandes ailes d'oiseau qui l'enveloppent étroitement. La tête est surmontée d'un voile court qui laisse voir les cheveux fixés au fer au-dessus des tempes et retombant sur les épaules en longues boucles. Au-dessus du voile, un oiseau accouvé complète la coiffure. Le costume est celui des grandes déesses égyptiennes Isis et Nephtys, dont le corps est enveloppé de deux ailes de vautour, l'oiseau symbolique par excellence. Les reines d'Égypte qui ont été représentées en costume de déesse, le portent également : on peut le voir, au Louvre, sur la statuette en bronze, rehaussée d'or et d'argent, qui représente la reine Karomama. Mais le principal intérêt de la statue trouvée par le P. Delattre, c'est qu'elle est entièrement peinte et rehaussée de vives couleurs, parmi lesquelles l'or domine. Ces sarcophages, malheureusement, ont été profanés dans l'antiquité. Près de la tête de la statue, chaque couvercle porte un trou, de grandeur suffisante pour pouvoir atteindre les objets précieux qu'ils renfermaient.

Annales de la Société archéologique de Namur, tome XXIV, 3e livraison. Namur, 1902. — M. Alfred Bequet étudie, avec sa haute com-

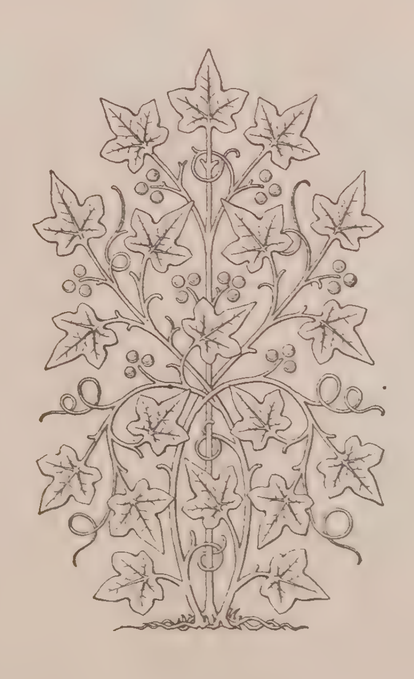
pétence, *La bijouterie chez les Belges sous l'empire romain* aux IIe et IIIe siècles.

La bijouterie en usage dans la classe moyenne de la contrée à l'époque romaine comportait des broches, des épingles à cheveux, des bracelets, des bagues, des colliers et des fibules. Les fibules sont de tous ces objets les plus intéressants. M. Bequet les divise en trois catégories : les fibules dites épingles de sûreté, en bronze naturel, les broches étamées et les broches émaillées. Leur aire de diffusion, très étendue dans le monde antique, semble avoir eu pour centre l'Entre-Sambre-et-Meuse. Le seul atelier dont on ait trouvé trace jusqu'ici était situé à la célèbre villa d'Anthée, qui dut peut-être son origine au riche Anteius que Tibère (14-39) envoya dans nos régions en qualité de préteur. Il semble que ce fonctionnaire fut chargé de surveiller, comme *procurator metallorum*, les exploitations minières de la région sur lesquelles l'État exerçait ses droits. Les montagnes du Hartz ou le bassin de la Saale fournissaient vraisemblablement le cuivre nécessaire à la fabrication du bronze. L'émaillerie, dont les spécimens exécutés en Gaule antérieurement à la conquête témoignent d'un art dans l'enfance, se développa à Anthée d'une manière véritablement remarquable et avec un caractère original indéniable ; on en jugera par les nombreuses reproductions qui illustrent cette étude. Jusque vers 254, époque de leur destruction, les ateliers de la villa continuèrent à répandre dans toute la Gaule, et même au delà, les merveilleux produits de leur activité.

M. F. Courtoy s'occupe des *Anciens ornements sacerdotaux de la province de Namur*. Une chasuble donnée, en 1500, à Notre-Dame de Namur, par Maître Jean de Romont, et un ornement composé de six pièces et provenant de la même église, sont décrits d'une façon très agréable et avec beaucoup de soin par l'auteur qui semble vouloir rattacher à l'école colonaise du XVIe siècle la pièce la plus remarquable de l'ornement, un chaperon fort bien exécuté.

Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts. — Le tome XIII (1901) des publications de cette société, sous ce titre : *L'abbé de Stavelot et l'orfèvre hutois Godefroid de Claire*, réimprime la traduction de deux lettres de ces personnages, donnée par notre directeur, M. J. Helbig, dans son article sur l'abbé de Stavelot Wibald et l'orfèvre Godefroid de Claire [1].

1. *Bulletin de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc*, vol. 1875-1881, pp. 211-21



Bibliographie.

SYMBOLIK DES KIRCHENGEBAEUDES UND SEINER AUSSTATTUNG IN DES AUFFASSUNG DES MITTELALTERS, von Dr Joseph SAUER. — Freiburg im Brisgau, Herdersch' Verlagshandlung.

LE SYMBOLISME DE LA CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE ET DE SON DÉCOR, SELON LA CONCEPTION DU MOYEN AGE, par le docteur Joseph SAUER. — In-8° de 410 pp. Avec 14 gravures dans le texte. Herder, Fribourg en Brisgau, 1902. Prix : 8 fr.



E livre de M. Sauer est le développement d'une dissertation présentée à la faculté de Théologie de l'Université de Fribourg, en vue d'obtenir un doctorat ; elle eut le succès désiré.

Quel que soit le point de départ de l'étude à laquelle l'auteur s'est livré, elle a abouti à un livre qui répond à son titre : c'est l'exposé complet de la conception du moyen âge en ce qui concerne le symbolisme de l'architecture, du mobilier et du décor de l'église dans son ensemble et dans les différentes parties qui composent l'édifice.

La plupart des auteurs modernes, qui ont abordé cette intéressante étude, ont été portés à l'examen du symbolisme par l'attrait poétique qu'exercent l'architecture et les arts décoratifs. Ils ont voulu connaître le sens mystique, la signification religieuse de ces monuments, et pour pénétrer la pensée qui a inspiré les artistes, ils ont voulu remonter aux sources, c'est-à-dire à l'étude des auteurs anciens qui ont traité de la liturgie et du symbolisme. M. Sauer, qui est loin d'ignorer les monuments du moyen âge et qui en a vu un très grand nombre, s'est attaché en premier lieu à l'étude des Pères et de tous les auteurs contemporains, généralement antérieurs à ces monuments. Il en a tiré en quelque sorte la substance qu'il offre dans son livre.

Il reconnaît, dès le début, que son sujet le conduit dans les profondeurs de la vie intellectuelle d'une époque devenue étrangère à nos idées et à notre conception des choses. Sous beaucoup de rapports elle nous paraît inintelligible. Nous avons désappris à penser et à sentir comme on pensait alors, et nous n'éprouvons plus ce qu'éprouvaient les hommes des siècles passés. Il recherche naturellement l'origine du symbolisme du moyen âge dans la Bible, dans le nouveau Testament surtout, dans les Pères de l'Église Il trouve de nombreuses et intéressantes indications dans la littérature des siècles chrétiens qui servent à nous orienter dans ce domaine mystérieux, et nous initient à l'intelligence de l'ensemble mystique du temple chrétien.

La science de M. Sauer est considérable et la lecture par laquelle il s'est rendu maître du sujet est prodigieuse. Nous ne pouvons naturellement le suivre dans l'exposition de son sujet en présence de l'espace dont nous disposons ; quelques indications doivent nous suffire.

Il fait connaître en premier lieu les livres où se trouvent les germes du symbolisme médiéval; ce sont, comme nous l'avons vu, les Sts Augustin, Jérôme, Ambroise, Grégoire le Grand, et l'école des exégètes d'Alexandrie. Plus tard, c'est Isidore, Bède le Vénérable, Sicard, Raban Maur, Amalaire. Grâce à ces derniers écrivains, la floraison des spéculations symboliques se trouve à l'époque carolingienne. On peut constater que le neuvième siècle a créé, par un riche groupe d'écrits liturgico-théologiques, le plan raisonné, le système logique du symbolisme de l'édifice ecclésiastique. Ce plan, à la vérité, sera considérablement enrichi et développé par les écrivains des quatre siècles suivants. Par eux la synthèse sera complète, et l'ordonnance du plan apparaîtra clairement dans tout son ensemble. Des écrivains comme Hugues de St-Victor, Vincent de Beauvais, prépareront enfin l'entière floraison de la science symbolique, et il appartiendra à Durand, évêque de Mende, d'en rédiger la somme dans son célèbre livre du *Rational des divins offices* qui eut, dès le XIIIe siècle, une très grande publicité et se répandit dans toutes les régions du christianisme [1].

L'auteur consacre différents chapitres à l'examen des éléments du symbolisme médiéval : le symbolisme des nombres, le symbolisme des points cardinaux, et après cette étude il s'attache à l'explication de l'ensemble du temple chrétien et à l'interprétation des différentes parties de l'édifice.

Il y aurait assurément autant d'intérêt à suivre l'auteur dans cette étude que d'enseignement à en retirer. Nous ne nous arrêterons qu'au chapitre concernant les portails et les façades des églises, notamment dans la riche floraison iconographique qui devait se produire au treizième siècle.

---

1. Il est assez remarquable que la première traduction en français de ce livre, indispensable pour l'étude des idées et de l'art religieux du moyen âge, n'ait paru qu'en 1854. Cette traduction a été faite avec beaucoup de soin par Charles Barthélemy.

Mais s'il convient de résumer en peu de mots la conclusion à tirer des recherches et des lectures de M. Sauer, nous le ferions par les paroles des anciens auteurs.

« *Ecclesia materialis significat Ecclesiam spiritualem.* » Voilà réduite à son expression la plus simple et la plus claire toute la théorie du symbolisme ecclésiastique du moyen âge, et qui, en ce qui regarde le temple catholique, doit rester le symbolisme de notre temps et de tous les temps. L'édifice matériel devient le symbole du corps mystique de Jésus-Christ, de la communauté de tous les fidèles, ou, pour être plus exact et plus précis, c'est l'image matérielle de toute l'œuvre du Salut avec l'abondance de ses grâces, la richesse de ses dons et ses effets permanents, c'est le résumé de l'histoire de la Rédemption au cours de son action terrestre.

Comme nous venons de le rappeler, l'auteur consacre un dernier et très important chapitre au décor symbolique du portail et de la façade des églises. Pendant la période romane, on voit très fréquemment au tympan de la porte d'entrée de l'église la figure du Christ assis en majesté, entouré des emblèmes des quatre évangélistes. On ne pouvait, en effet, trouver image plus concise et mieux en place que celle de Jésus-Christ, la voie, la vérité et la vie, comme frontispice du temple dans lequel le fidèle est invité à entrer. Sa grande figure apparaît ici comme le fondement de toute la doctrine de l'Église. Mais insensiblement, avec le développement de l'architecture du temple chrétien, s'est développé aussi le thème iconographique qui sert à décorer, avec toutes les splendeurs de l'art, la façade et les grands portails des cathédrales.

L'auteur entre dans de grands développements, et donne de nombreux détails appuyés sur les monuments concernant l'iconographie des frontispices du temple. Il rappelle que dès les premiers siècles de l'Église, immédiatement après que la paix religieuse fut établie, nous trouvons déjà la maison de Dieu caractérisée de la même façon, et cela à la même place. On peut citer, comme un exemple classique de cet ordre d'idées, la basilique St-Félix de Nole, dont les inscriptions datent de saint Paulin. Au-dessus de l'une des entrées, on lisait :

> « *Pax tibi sit. quicumque Dei penetralia* CHRISTI
> *Pectore pacifico candidus ingrederis.* »

Un autre texte explique la représentation de la Croix au-dessus du portail.

Dans une série d'inscriptions de même nature, dont l'auteur multiplie les citations, l'église matérielle apparaît clairement comme la maison de Dieu, comme l'image terrestre du paradis céleste, dont l'accès n'est possible que par le Christ, au chrétien animé d'une véritable piété. Le Sauveur est la porte par laquelle passe le chemin qui conduit à la félicité éternelle.

Si l'on rencontre de nombreux textes indiquant la consécration du temple à un Saint déterminé, ou des indications historiques relatives au fondateur ou à l'époque de la construction, etc., la signification est toujours que le Christ est la Voie qui conduit à la félicité éternelle.

Insensiblement pourtant la *Majestas Domini* se transforme et se développe pour devenir le Jugement universel qui, avec des épisodes multiples et variés, se retrouve dans un grand nombre d'églises et particulièrement de cathédrales. Une longue énumération de monuments se trouvant en France, en Allemagne et dans d'autres pays établit ce fait. Viennent ensuite des compositions qui répondent au même ordre d'idées, comme l'exaltation de l'Église et la chute de la Synagogue, la séparation des vierges sages et des vierges folles. Il convient d'observer qu'en présence de l'orientation des églises, la scène du Jugement dernier à la façade occidentale du temple et donnant accès à celui-ci, — lequel figure la Jérusalem céleste, dont une partie des magnificences sont indiquées par les Saints et les Anges — le Jugement dernier apparaît comme le soir, la fin du grand jour de la création ; il rappelle aussi la fin de l'année ecclésiastique. L'auteur développe ces observations en examinant les détails de la belle iconographie des portails de Chartres et d'autres cathédrales qui embrasse toute l'histoire de la Rédemption et la doctrine du Salut, la Vie et la Passion du Christ aboutissant à la fondation de son Église sur la terre.

Selon M. Sauer, la pensée fondamentale de ce grand cycle, c'est la représentation du commencement, de l'achèvement et du couronnement de l'œuvre du Seigneur par sa vie, ou pour mieux dire, c'est l'universelle signification de cette œuvre de sanctification et de rédemption. Nous voyons, dans cette série d'épisodes et d'images, que le récit historique de la vie du Christ sur la terre est relégué à une place secondaire, tandis qu'au premier plan apparaît la glorification du Messie, du Seigneur de l'Église. L'enfant sur les genoux de la Mère n'est pas le nouveau-né recevant les premiers hommages, et la Mère qui, le tient sur ses genoux n'est pas la femme qui, pour lui donner le jour, n'a pu trouver d'asile dans aucune maison de Bethléem. C'est le Seigneur, dispensateur de la grâce céleste, portant le monde, et c'est la reine, épouse du plus grand des monarques, qui présente au monde le Sauveur de l'humanité.

Contrairement à l'opinion d'autres auteurs, M. Sauer croit que, à part certains épisodes du thème grandiose que nous venons d'esquisser, les artistes se sont rarement inspirés des écrits des Symbolistes au moyen âge. Ils vivaient dans la même atmosphère mystique et le même courant d'idées religieuses que ceux-ci.

L'interprétation mystique du temple et des parties qui le composent, n'est pas la pensée personnelle d'un auteur déterminé ; elle est universelle. Les idées d'Honorius, de Sicard, de Durand, se retrouvent dans un grand nombre de sermons, d'hymnes, d'œuvres littéraires de toute sorte, indépendantes les unes des autres. Les pensées exprimées dans les livres, même profanes, se rencontrent exprimées aussi dans les œuvres de l'art ; elles pénétraient, pour ainsi dire, le monde chrétien, et l'art les formulait dans un entier esprit de liberté, conformément aux traditions, mais selon le génie personnel de l'artiste.

J. HELBIG.

ESCULTURA ROMANICA EN ESPAÑA, par D. Enrique SERRANO-FATIGATI. — Gr. in-8°, 66 pp., 28 figures et 14 planches en phototypie. Madrid, 1901.

ET d'abord, que mon excellent correspondant, D. E. Serrano-Fatigati, veuille bien agréer mes excuses pour le retard que j'ai mis, bien à contre-cœur, à rendre compte de son ouvrage, — un ouvrage d'ensemble sur la sculpture espagnole de l'époque romane et dont la composition a été passablement ardue, je le devine sans peine. L'auteur n'a pas reculé devant les difficultés ; il a vu un grand nombre de monuments originaux et réuni de belles séries photographiques ; il avait, pour lui, l'expérience et les autres qualités nécessaires pour la tâche en question.

Malgré des lacunes qui s'expliquent très bien dans un ouvrage assez restreint, l'étude de D. Enrique S. Fatigati est fort intéressante et souvent excellente. Voici, d'abord, une sorte de chapitre préparatoire où l'érudit académicien parle des œuvres qui peuvent être interrogées utilement pour aider à dater les sculptures romanes : La tapisserie de Bayeux, le *Codex de Silos*, décrit par Shaw, et les bas-reliefs du cloître même de Silos. Ces sculptures castillanes, ordinairement attribuées au XIe siècle, ne réunissent pas, d'après l'auteur, les caractères des travaux de cette époque, et les plus anciennes ne sont pas antérieures au commencement du XIIe siècle ; de plus, elles ne datent pas toutes de la même époque. Sans approuver, en toutes choses, le raisonnement de l'auteur, je crois ces deux points parfaitement exacts ; à lui revient de les avoir établis.

Après le cloître de Silos, les églises de Ségovie : la *Vera-Cruz*, *San Lorenzo*, *San Millan*, *San Martin*, *San Esteban*, *San Juan de los Caballeros*. Comme on le voit, c'est là une belle série de monuments religieux, et l'archéologue les fait remonter avec raison à une époque qui va de la fin du XIIe siècle au commencement du XIIIe. L'une d'elles, la *Vera-Cruz*, porte la date de sa consécration : 1208. J'ai eu le bonheur de voir ces églises, au printemps de 1901 ; mais j'ai été navré de constater que la belle tour romane de San Esteban menaçait ruine et que, dans sa chute, elle renverserait sans doute la galerie contiguë, si riche au point de vue sculptural. On ne fait rien pour conjurer ce désastre. L'église est fermée... et on attend. — Lorsque le campanile de Saint-Marc de Venise s'écroula, en juillet 1902, quelques heures après l'événement, le Conseil communal votait 500,000 livres pour la reconstruction de la tour, et en moins d'une semaine, les dons s'étaient élevés à près d'un million et demi. Je demande pardon aux archéologues d'Espagne de citer le fait comme exemple ; je me le permets, dans l'espérance que l'Académie de San Fernando, de Madrid, les autorités et le peuple de Ségovie s'uniront pour sauver la jolie tour romane de San Esteban et, avec elle, un temple catholique qui a droit à des générosités, pour ne pas dire à des sacrifices [1]. Je l'espère d'autant plus que le peuple espagnol est toujours religieux, fier, magnifique dans ses largesses, quand il le veut. Je pourrais citer des faits à l'appui de mon assertion.

Le second chapitre de l'ouvrage qui nous occupe est intitulé : *Relieves de los capiteles. Periodo de formacion.* « En Espagne, comme en d'autres contrées de l'Europe, les ordres antiques, corinthien et composite, adaptés aux nécessités de la construction médiévale, servirent de modèles pour ouvrer les différentes parties architecturales. Entre le VIe siècle et le Xe, on les interpréta d'une façon barbare, comme nous le montrent les restes visigothiques que nous possédons et les colonnes de quelques édifices, construits à l'époque où la reconquête s'étendit jusqu'aux versants des montagnes castillanes. » (P. 17.) De cette période sont les chapiteaux de l'église *del Cristo de la Luz* et de *San Sebastian*, à Tolède, dans lesquels le savant auteur reconnaît un léger accent d'Art syro-chaldéen. Viennent ensuite : 1° les

1. Il s'agirait ici, non pas de reconstruire le campanile, quand il sera tombé, mais d'empêcher cette chute et les ruines qu'elle occasionnera autour d'elle. Je crois la chose possible, en consolidant le bas de la tour, en démolissant, à partir d'une certaine hauteur, et en reconstruisant avec les mêmes matériaux.

chapiteaux de la mosquée de Cordoue et, 2° ceux des églises du Nord: Santa Maria del Narranco, Santa Cristina de Lena, San Miguel del Lino et San Salvador del Val de Dios. « On peut signaler, dans les premiers, les influences du courant sassanide qui passa en Syrie, suivit les côtes de la Méditerranée, remonta jusqu'à Messine et avança bientôt jusqu'au détroit de Gibraltar, pour passer en Espagne. Ce courant-là exerça une grande force d'impulsion sur les masses mahométanes et sur leur esprit de conquête. — La forme des seconds rappelle celle des chapiteaux fréquemment employés dans les constructions en bois de la Scandinavie. D'où procèdent ces chapiteaux du Nord de l'Espagne? Nous avons des données certaines, concernant les invasions normandes qui ont précédé immédiatement la consécration des églises des Asturies... N'est-il pas logique de supposer que l'on employa les prisonniers de guerre pour les constructions, comme l'on fit plus tard avec les prisonniers maures ? » (Pp. 18 et 19.) L'auteur termine ce chapitre par quelques pages sur les sculptures des églises del Salvador de Sepulveda (province de Ségovie), de San Pedro de la Nave (province de Zamora) et de San Isidro de Léon ; et après avoir constaté que le XIe siècle est « une époque de tâtonnement et de travail mal déterminé », il aborde le XIIe siècle, « l'époque, dit-il, où les bénédictins introduisirent un art pleinement développé et vraiment parfait ».

Le troisième chapitre porte sur les sculptures de l'Aragon: San Pedro el Viejo, Huesca, et San Juan de la Peña,— et sur celles, beaucoup plus nombreuses, de la Catalogne. Les églises et les cloîtres de San Cucufat del Valles, de Ripoll, de Girone et de Tarragone conservent des sculptures qui se ressentent des influences bénédictines, ou qui sont inspirées par les arts toulousain et provençal, byzantin et lombard.

Les sculptures romanes de la Navarre occupent le chapitre quatrième. « Il n'y a presque plus, dans ce pays, de constructions qui puissent aider à reconnaître les similitudes et à signaler les différences ; il est donc difficile d'analyser les relations des monuments entre eux et d'étudier les diverses phases par lesquelles on passa, dans la période de préparation du style roman et de son développement. » (P. 42.) A signaler, cependant, le tympan de l'église de San Salvador de Leyre, les chapiteaux de la galerie de la petite église de Gazolas, la porte de Santa Maria la Real de Siguënza et les sculptures des évangélistes de Hirarche, — toutes œuvres assez grossières et sans style bien déterminé. « Dans la seconde moitié du XIIe siècle, le caractère de la sculpture changea radicalement en ce pays. Les monuments de cette période et du commencement du XIIIe siècle, arrivés jusqu'à nous, sont les suivants: chapiteaux de l'ancienne cathédrale de Pampelune, cloîtres de San Pedro la Rua et de Tudela, portes de la collégiale de cette dernière ville et celles de l'église de la Puente la Reina. Toutes ces sculptures offrent une plus grande délicatesse de lignes et moins de caractère régional. Sous Sanche *le Sage* et Sanche *le Fort*, la Navarre était aussi française dans ses arts qu'elle devait l'être, bientôt, dans la politique ». (47). Voilà pourquoi il existe, dans la Navarre et dans la Saintonge, des portes d'églises qui offrent, entre elles, des analogies frappantes: l'auteur a eu parfaitement raison de les mentionner.

Après la Navarre, viennent les Asturies, Léon, la Castille et la Galice, que D. E. Fatigati réunit en un seul chapitre. Il insiste notamment sur les sculptures très primitives de Santa Maria del Narranco, une église construite en 848, et sur celles des fonts baptismaux de San Isidro de Léon ; puis, en Castille, sur celles de Santillana del Mar, d'Aguilar de Campóo, de San Martin de Fromista, et il arrive au cloître de Silos dont les bas-reliefs ont été étudiés par lui, au commencement de son travail. Les chapiteaux les plus importants de ce cloître sont signalés d'une façon particulière et très exacte, par exemple, celui des cavaliers tournés vers la croupe de leurs chevaux et combattant avec des haches, celui des cerfs, au milieu de beaux enroulements, un type qui rappelle fort bien, comme le remarque l'auteur, un des chapiteaux du musée de Toulouse. — Les sculptures des cathédrales de Salamanque, de Zamora, de Ciudad-Rodrigo, et des églises de Léon, de San Quirce, etc... sont rapidement passées en revue, comme aussi les statues des portails d'églises, y compris celles du *Portico de la Gloria* à Saint-Jacques de Compostelle. Ce dernier chapitre, principalement, est très court ; les sculptures de la Castille pouvaient l'occuper, à elles seules ; la statuaire avait droit, aussi, d'avoir un chapitre spécial.

Du reste, parmi les points que j'aurais à relever, la brièveté est le principal, — la brièveté qui a fait passer sous silence les sculptures d'une église aussi importante que celle de Saint-Jean-Baptiste de Baños (province de Palencia), du monastère de San Pedro d'Arlanza (province de Burgos) [1], des collégiales de Villabertran (province de Girone), de Cervatos (province de Santander), etc...

1. L'église, en ruines, possède encore des chapiteaux intéressants ; une de ses portes se trouve maintenant au Musée archéologique de Madrid, et le tombeau, *dit* de Mudarra, a été transporté dans le cloître de la cathédrale de Burgos.

Au lieu de tel chapiteau qui date du XIVe siècle et d'une figure (p. 21) qui n'offre pas trace de sculpture, j'aurais préféré quelque belle vue de cette immense page de bas-reliefs qui se déroule à l'entrée de la basilique de Sainte-Marie de Ripoll. C'est là une œuvre si capitale, qu'il importait, je crois, de la publier dans un travail sur la sculpture romane de l'Espagne; — « œuvre capitale » au point de vue de *l'ensemble*, car la puissance de la composition et la vigueur du travail font défaut. A ce double point de vue, le portail de Moissac, que le savant archéologue compare à celui de Ripoll, lui est de beaucoup supérieur, avec la magnifique décoration de son trumeau et les personnages de son tympan.

Enfin, je regrette qu'une douzaine de figures ne portent ni numéros d'ordre, ni légendes indiquant ce qui est représenté. Je regrette, de même, que les planches hors-texte ne soient pas numérotées. Ces lacunes matérielles ne doivent plus exister dans des ouvrages sérieux et scientifiques, — et celui de D. E. Fatigati est du nombre.

Ces divers *desiderata* ne sont nullement pour amoindrir le mérite de l'œuvre excellente que nous signalons. Ils prouvent bien plutôt le soin avec lequel nous avons lu l'ouvrage et l'importance que nous lui reconnaissons.

Dom E. Roulin.

LES CHAPELLES DE L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME DE DOLE, par M. Rance de Guiseuil. — In-8° de 414 pp. Paris, Picard, 1902.

UNE intéressante et belle bibliothèque serait celle, qui se composerait des monographies de nos églises; cette collection idéale que, depuis tant d'années, nous aspirons à voir s'amplifier pour former bientôt un tout presque complet, est un des legs les plus intéressants que notre époque puisse faire à la postérité. Elle comprend déjà des volumes superbes, véritables monuments de typographie et d'érudition, consacrés aux grandes cathédrales; une multitude d'abrégés et de brochures, parlant de modestes sanctuaires, et enfin pas mal de ces beaux livres étoffés et attrayants, où l'histoire d'une église vénérable est traitée d'une manière complète et définitive.

Voici, après beaucoup d'autres, l'un de ces bons et beaux volumes ; malheureusement il laisse à faire la vraie description du monument. Il est dû à la plume de M. Rance de Guiseuil. Pour un ancien magistrat, surtout quand il est chrétien fervent et bel écrivain, c'est un sujet de toute prédilection, bien digne d'occuper les loisirs de sa retraite.

N.-D. de Dole est une des églises les plus intéressantes et les mieux conservées de la Franche-Comté. Consacrée vers 1500, elle s'est vue entourée d'une couronne de chapelles érigées par des particuliers ou des confréries. L'auteur n'a rien négligé pour faire revivre la physionomie de ces chapelles imprégnées des souvenirs de tant de familles religieuses et civiles.

L'église N.-D. est un vaste et haut vaisseau à triple nef, d'une seule venue, de sa grosse tour à son chevet polygonal; la nef centrale, coupée par un transept, voûtée à liernes et tiercerons, porte ses hauts murs sur de grosses piles rondes, dans lesquelles se noient les moulures des grandes arches. Son historiographe supplée par des vues photographiques, qu'on voudrait voir éclairées d'un plan terrier, à la concision de sa description. Mais il épuise son sujet spécial, qui est l'histoire approfondie des nombreuses chapelles dont nous venons de parler. L'archéologue qui suit les recherches de cet historien trouve maigre butin dans quelques intéressants morceaux de mobilier liturgique ou funéraire. Nous ne noterons, pour notre part, que les très élégantes dalles à effigies des époux Odon de la Tour (✠ 1531) et Le Ciergier-Coichet (1519), ainsi que celle de Marguerite de Marenches (1519), et les naïves statues de S. Vernier et de S. Yves. Mais l'esprit de tradition et l'attachement aux souvenirs locaux trouvent en M. Rance de Guiseuil un interprète consciencieux et singulièrement instruit, qui nous fait bien vivement regretter le temps où l'église avait si étroitement attaché à ses autels et uni entre elles les familles et les corporations, les institutions et les cœurs.

L. C.

LA CÈNE DE RAPHAEL. SOUVENIR DE PREMIÈRE COMMUNION, avec 4 médaillons représentant les sacrements du Baptême, de la Pénitence, de l'Eucharistie et de la Confirmation. — Société St-Augustin.

Dans ses œuvres d'inspiration purement religieuses, Raphaël représente moins l'École romaine que cette mystique et pieuse école ombrienne, qui fournit au monde chrétien les plus pures interprétations par le pinceau de la foi vive et profonde. Aussi, la Société St-Augustin, si jalouse de ne propager que des types d'imagerie irréprochables comme tendance et comme esprit chrétien, a-t-elle bien fait d'emprunter une de ses pages les plus soignées au peintre du monde qui réunit au plus haut degré le double mérite de la pensée et de la forme, et qui fut pour cela proclamé, sinon le plus chrétien, du moins le plus grand des peintres. Une partie du public, plus épris de la perfection des formes que de la pureté du style médiéval,

saura gré à ces éditeurs, d'avoir ajouté à leur vaste collection de souvenirs de première communion la magistrale composition dans laquelle le maître immortel a retracé la fondation du Sacrement eucharistique. Nous souhaitons que, dans une nouvelle édition, on atténue un peu la vigueur du cadre en face du modelé si délicat du sujet principal.

L. C.

L'ÉGLISE DU MONASTÈRE ET LE CHATEAU DE POLIGNAC. RAPPORT DE L'ARCHITECTE MALLAY, par M. THIOLLIER. — In-8°, 31 pp. Le Puy, Marchessan, 1902.

Nos lecteurs connaissent par plusieurs de nos articles quelles études approfondies M. Thiollier a consacrées à l'art roman auvergnat, et quel progrès ses travaux ont fait faire à l'histoire de cet art. On sait que M. de Rochemonteix vient de publier un travail important sur les édifices religieux du Cantal ([1]), et, de son côté, M. Du Ranquet prépare un grand ouvrage sur les églises du diocèse de Clermont ([2]). Nous sommes loin, avec ces savants, des essais archéologiques de M. Mallay, l'architecte qui a restauré, tant bien que mal quantité d'églises d'Auvergne et a laissé de nombreux mémoires manuscrits. Quoi qu'il en soit de la valeur des restaurations prématurées de l'architecte de Clermont, ses rapports constituent des documents d'un réel intérêt, et la *Société agricole et scientifique de la Haute-Loire* a bien fait de les publier, avec les judicieuses annotations critiques de M. Thiollier.

L. C.

EXPLORATION D'ANTINOÉ ET LES SÉPULTURES DE SÉRAPION ET DE THAIS, par Al. GAYET. — In-4°, de luxe, de 65 pp. et vignettes chromos. Paris, Soc. française des éditions d'art, 1902.

Nos lecteurs se souviennent des sensationnelles découvertes de M. H. Gayet parmi les vestiges de la fameuse cité d'Antinoë, qui s'est révélée comme une autre Pompeï ; d'où les morts se sont levés, Lazares aux yeux vides et parmi ceux-ci, la célèbre Thaïs, ressuscitée dans le cadre originel de la première Église d'Alexandrie. Les savants se sont attachés à prouver que la courtisane fut convertie, non point par Paphnuce, mais par Sérapion. M. Gayet l'a montrée comme vivante, avec son costume authentique, elle et ses compagnes, et Sérapion aussi, dans le milieu raffiné de leur existence, dans ce luxe qui souleva la colère des sages. Toutefois, sur la question de savoir si les deux personnages exhumés sont le Sérapion et la Thaïs de l'histoire, il garde une certaine réserve. Il établit même qu'une Thaïs monacale n'a pu vivre en Égypte, et seulement en Haute-Égypte, qu'au IVe siècle. Quoi qu'il en soit, Sérapion représente le type parfait de l'anachorète mortifié ; son costume est celui qu'on attribue à saint Ambroise.

Après avoir fait un tableau vraiment senti de ces solitudes ignorées du monde, où les ermites fuyaient l'existence mondaine et poursuivaient de célestes extases, de ces grottes-labyrinthes qui furent comme la tombe de ces êtres vivants, il nous décrit le tombeau de Thaïs et son contenu : des corbeilles de jonc tressé, des chapelets de bois et d'ivoire, une croix ansée, des palmes et une rose de Jéricho. La corbeille était celle où les premiers chrétiens enfermaient la Sainte Eucharistie. Ce que M. Gayet appelle *chapelet* consiste en des plaquettes d'ivoire, montées dans une boiserie en forme d'escalier, où s'étampe la croix flanquée de l'α et de l'ω. Serions-nous en présence d'un vrai rosaire ; la rose de Jéricho en serait-elle un indice ? Du coup, l'origine de ce compte-patenôtres remonterait des croisades au IVe siècle.

Après des discussions sur le symbolisme égyptien et des anecdotes destinées à piquer l'intérêt de son auditoire, le conférencier (car la belle plaquette que nous résumons n'est autre qu'une conférence qui a fait quelque bruit) décrit le costume de Thaïs.

Nous ne faisons que mentionner les premières pages de la luxueuse notice, consacrées à l'exploration des lieux, des temples païens, des villes et des villas d'Antinoé. C'est une peinture inédite de la civilisation gréco-orientale de la décadence, mais ce point de vue est celui qui intéresse le moins l'art chrétien.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL, 1 à 5, 1902.

NOUS avons déjà parlé des dernières recherches de M. L. Demaison sur l'histoire de la cathédrale de Reims. C'est en 1211, comme l'a prouvé l'archéologue rémois, que la construction de l'édifice a été commencée, construction entièrement neuve, hormis la baie romane curieuse qui s'ouvre sur le croisillon nord du transept. Viollet-le-Duc l'attribuait à un des ouvriers de la nouvelle

1. De Chalvet de Rochemonteix, *Les Églises romanes de la Haute-Auvergne*, Paris, Clermont, 1902.
2. H. Chardon du Ranquet, *Cours d'Art roman auvergnat professé à l'Université de Clermont*. Clermont.

œuvre, un vieil ouvrier demeuré fidèle à des formes surannées. M. Demaison pense, au contraire, que c'est un fragment de la cathédrale antérieure. Il faut aussi abandonner l'opinion de Viollet-le-Duc quant à certains repentirs, que manifesterait l'allure des constructions, et quant à la lenteur de l'érection du vaisseau. D'après lui, il aurait fallu un siècle pour conduire le travail jusqu' aux voûtes, et les fondations, commencées avec des dimensions très robustes, auraient été destinées à supporter des murs et une superstructure plus puissants que ceux qui ont été réalisés.

Le maître a exagéré l'importance de la disproportion entre la base et le sommet des murs; la légèreté des terminaisons est due plutôt à une recherche d'élégance qu'à un changement de plan. Quant à un retard d'un siècle dans l'achèvement des voûtes, c'est une opinion controuvée. Le chœur était voûté dès 1241; M. L. D. en donne plusieurs preuves, sinon péremptoires, du moins très plausibles, tirées des sujets figurés dans les sculptures et des archives, ainsi que des indications de l'album de Villard de Honnecourt, que notre auteur s'efforce de dater (2e quart du XIIIe siècle).

Il est entendu que Robert de Coucy est étranger à l'érection de la cathédrale. C'est Jean d'Orbais, qui éleva les murs du chœur, Jean-le-Loup, qui l'acheva (1231-1247) et éleva les deux porches du Nord. On peut mal définir la part de Gaucher de Reims (1247-1253), lequel eut pour successeur Bernard de Soissons, qui, pendant les 35 années de sa longue carrière, couvrit les trois premières travées de la nef, fit la grande rose du portail principal et ferma le vaisseau. M. Gonse dit, dans son bel ouvrage : *L'Art gothique*, que la façade principale ne fut commencée qu'au XIVe siècle, d'après des plans tracés au XIIIe, selon une opinion fort répandue et basée sur la preuve de millésimes gravés sur les murs (1381-1391). Mais M. Demaison, qui a eu sous les yeux des moulages des inscriptions en question, lesquelles sont en chiffres arabes, leur conteste toute authenticité. Par contre, il a trouvé, dans les archives de la cathédrale, la preuve que le merveilleux portail date bien du XIIIe siècle. D'autre part, les recherches connues du Dr Wase sur les sculptures de la cathédrale de Bamberg, dues à l'école romane, confirment les déductions de M. Demaison. C'en est fait, semble-t-il, de la légende du portail reculé au XIVe siècle pour agrandir la nef.

Une attachante polémique archéologique se poursuit dans le *Bulletin monumental*.

Notre collaborateur, M. Maître, dans plusieurs de ses études [1], a interprété la crypte de Saint-Philibert de Grandlieu comme un monument exceptionnel de l'époque carolingienne [1]. M. Brutails le prend à partie dans un article critique, où il accumule les objections contre cette manière de voir et contre la méthode d'investigation du savant archiviste de la Loire-Inférieure.

Il propose, de son côté, une autre explication de cette très curieuse église. La croisée et quelques parties du transept, selon son avis, sont carolingiennes; l'abside et la crypte sont romanes, la nef fut commencée au XIe siècle.

Dans le numéro suivant (4-5), M. Maître revient sur la question, et par des considérations tirées de l'usage de la crypte, qui aurait été une cachette à reliques, et de l'analogie de la construction, s'attache à montrer que la partie en litige de l'église Saint-Philibert est bien du IXe siècle. Nous ne pouvons nous prononcer entre les deux éminents archéologues, n'ayant pas eu encore l'occasion de juger *de visu* les pièces du procès.

Nous devons encore signaler dans le fasc. 2-3 du *Bulletin monumental* deux monographies, d'églises vraiment scientifiques : d'abord, celle de l'église de Fresnay-sur-Sarthe, par le Directeur éminent de cet estimé périodique. Telle qu'elle existait avant l'adjonction des bas-côtés modernes, cette église, un spécimen intéressant du style Plantagenet au XIIe siècle, est à vaisseau simple, à trois croisées d'ogives bombées, posées en enfilade, et terminé par une abside non rétrécie, en cul de four, jadis décoré de peintures; porte en bois du XVIe siècle, à sculptures historiées; baies élégantes encadrées de doubles boudins et de colonnettes; beau gros clocher, à étage octogonal, avec quatre clochetons amortissant le passage au carré, dérivé de St-Aubin d'Angers, lequel dépendait de la même abbaye.

La monographie de l'église de Glaine-Montaigut a pour auteur M. H. du Ranquet : intéressante et massive petite église romane, à trois nefs sur piliers, à triple abside de chevet, voûtées, la centrale en berceau surélevé, les collatérales, en deux berceaux. Analogue et postérieure à celle de Chamalières-sur-Loire, étudiée par M. Thiollier, et que nous avons signalée [2], elle est un de ces monuments intermédiaires qui font comprendre la transition entre le style des basiliques latines et l'architecture des églises romanes.

Très intéressante est la série de croix et de calvaires du Finistère, reproduite et décrite par M. le chanoine Abgrall. Signalons la croix mérovingienne de l'Hôpital-Camfront, qu'il y a lieu de rapprocher de la croix de Rutwell, décrite par

1. *Bull. archéologique* de 1896 et de 1900; *Bull. mensuel*, de 1898, et 1901; *S. Philibert, sa vie, etc.* Nantes, 1898; *Congrès archéologique*, 63e session, 1896.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, pp. 7 et suiv.
2. *Ibid.*, année 1901, p. 69.

nous plus haut (p. 56), les massifs calvaires de Tronoën, de Guimiliau, les célèbres calvaires si élégants de Plougastel-Daoulas et de Saint-Thégonnec, celui de Pleyben et ceux de Cléden-Poher, de la Forêt-Fouesnant et de Quilinen-en-Landrévarzec.

Pendant qu'il en est encore temps, M. P. des Forts nous donne de précieuses notes descriptives des ruines de Jumièges, et M. V. Mortet nous montre le rôle directeur des Fabriques des cathédrales sur l'iconographie au moyen âge. Celles-ci ont dû souvent remettre aux artistes de véritables livrets contenant le programme de l'œuvre. Cette initiative doctrinale est avérée, en ce qui concerne l'intervention de l'évêque Maurice de Sully dans l'œuvre de la cathédrale de Paris. M. Mortet en a trouvé, en outre, des preuves authentiques au sujet de l'église de la Madeleine de Troyes et surtout de la cathédrale de Rodez.

Nous avons fait connaître le plaidoyer de M. Lefort en faveur de l'escalier du Palais de Justice de Rouen, qu'il vient de reconstruire. Cet architecte n'a pas trouvé grâce devant les Rouennais, ni surtout devant M. André Hallays, qui le prend à partie vigoureusement, avec cette virulence du journaliste, qui, inspirée chez lui des meilleures intentions, dépasse parfois le but, comme nous le montrerons plus loin à propos de la collégiale de Walcourt, au pays de Namur. Après avoir qualifié le nouvel escalier de « tas de granit abominable », il discute la question esthétique et archéologique. Adoptant une terminologie introduite par le soussigné [1], il admet cette formule, dont nous avons d'ailleurs prouvé l'inexactitude : « il ne faut pas toucher aux ruines *mortes*, mais il faut réparer les édifices *vivants* ». Mais laissons ce principe de côté. M. Hallays nie que le nouvel escalier soit, comme l'a avoué M. Lefort, la restitution fidèle de l'œuvre de Roulland le Roux, l'architecte du merveilleux palais de l'Échiquier.

D'après les recherches de MM. G. Dubosc et Gosselin, il n'en serait rien. L'aile droite fut commencée en 1499 et terminée vers 1508 ; l'aile principale fut élevée de 1508 à 1514. Roger Ango, mort en 1509, n'a pu diriger que la première partie de l'œuvre. Le Roux n'a été qu'un vulgaire entrepreneur. Donc, selon M. Hallays, M. Lefort est mal venu de prétendre que l'œuvre de Roulland le Roux forme un tout, un bloc, qu'il faut reconstituer selon la conception originale. Le palais n'a jamais été une « composition définitive ». L'argument que nous venons de reproduire est faible ; dire qu'un édifice a été exécuté de 1499 à 1508 et de 1508 à 1514, ce n'est pas prouver qu'il constitue deux œuvres bien distinctes.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 499.

Mais les adversaires de M. Lefort indiquent un passage du devis de 1493, qui prévoyait « *un degré de VIII pieds de longueur entre deux murs* » et le palier, etc. Bref une description plus ou moins précise, qui ne correspond guère au lourd perron qui vient d'être construit, et qui n'est réellement pas beau. M. Lefort, alléguant que ce devis, relatif à une œuvre antérieure, a pu n'être pas suivi, s'est inspiré de préférence de l'ancienne gravure que nous avons reproduite dans une de nos dernières livraisons (1902, p. 429).

Mais il paraît que ce dernier escalier ne date que de 1608 ; en cette année, on reconstruisit le perron ; fut-ce fidèlement, selon les lignes de l'époque de Louis XII ? On peut en douter, car le nouvel escalier est bien plutôt dans l'esprit qui régnait un siècle plus tard. La question reste douteuse ; elle pourrait s'éclaircir, si, parmi les détracteurs de M. Lefort, il s'en trouvait un assez avisé pour venir dire comment l'architecte aurait dû faire.

Quoiqu'il en soit de cette intéressante controverse, elle vient d'être brusquement clôturée par une décision de la Commission des Beaux-Arts intervenue, il y a quelques jours, et qui ordonne la démolition de l'escalier de M. Lefort.

L'église d'Issy fut reconstruite dans la seconde moitié du XII[e] siècle, sous l'abbé Hugues VI de Monceaux. On a gardé de l'œuvre romane un tympan de portail d'une grande valeur, qu'étudie M. l'abbé P. Barret. Il offre un *Christ-Docteur*, ce thème qui est si général à cette époque dans les diverses écoles [1]. L'auteur en cite des exemples à Saint-Genys-en-Fontaine, à Saint-Gilles (Gard), à Moissac, à Carennac, à Cahors, à Charlieu, à Nevers, à Vézelay, à Autun, à Chartres, à Provins, à Saint-Loup de Naud, à Bourges, au Mans, à Angers, à Compiègne ; N.-D. de Paris en a possédé un. On en citerait d'autres au pays rhénan, à Mayence, à Maestricht, etc. Le Christ figure à l'entrée de l'église comme la porte du ciel, selon le symbole tiré du chapitre X de l'Évangile de saint Jean.

Ici, le divin Docteur figure dans la gloire en forme d'amande, la *Mandorla*, de l'école d'Orcagna. Il est accosté de deux anges thuriféraires et des symboles du tétramorphe évangélistique. Il est remarquable par la richesse toute byzantine du vêtement, mais plus encore par le réalisme vivant de la figure. Le visage, sans être beau, n'est pas hiératique ; l'expression est empreinte de bonté, le type est personnel. C'est une œuvre

1. Voir l'article en tête de ce chapitre de l'ouvrage du D[r] Sauer.

précoce de l'école parisienne, à l'aurore de la Renaissance qu'elle a créée.

Une question souvent soulevée, et qui n'avait jamais été traitée *in extenso*, est celle de l'architecture gothique des Jésuites, telle qu'ils l'ont continuée dans leurs églises des environs de 1600. Le nom de M. Louis Serbat, qui a entrepris de la traiter à fond, y restera désormais attaché. Ce jeune érudit, plein de promesses, décrit avec soin les églises que l'Ordre érigea aux Pays-Bas et dans le Nord, à Douai, à Valenciennes, à Cambrai, à Tournai, à Lille, à Luxembourg, à Arras. Ces églises se distinguent non seulement par leur gothicisme attardé, mais encore par leur allure générale à trois nefs d'égale hauteur, sur colonnes, lambrissées en voûtes, avec simple abside et sans pourtour.

Elles se rapprochent du type de la Flandre maritime.

L. Cloquet.

ZEITSCHRIFT FUR BILDENDE KUNST.

M. F. Rieffel fait connaître une intéressante peinture de Mathias Grünewald, de Fribourg-en-Brisgau, représentant la fondation de l'église Sainte-Marie-Majeure par le pape Libère.

M. R. Hausmann donne la description d'une monstrance en argent doré, exécutée par Hans Ryssenberch de Lübeck et conservée au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

M. G. Dehio fait connaître un artiste souabe, récemment remis au jour par M. Daniel Burckhardt : Conrad Witz, dont un panneau représentant deux épisodes de la vie de saint Pierre, daté de 1444, est conservé à l'Université de Genève, et dont une autre œuvre, *Sainte Marguerite et Sainte Catherine*, vient d'entrer au Musée de Strasbourg. Ces deux panneaux décèlent un réaliste vigoureux et sain, influencé, dans celui de Genève, le dernier en date, par les Néerlandais, notamment par le « maître de Flémalle » qu'il rappelle en maints endroits. Des reproductions de ces œuvres, dont une en couleurs d'après le tableau de Strasbourg, illustrent cette étude.

Notons un article de M. A. Goldschmidt sur les *Tableaux du XIVe au XVIe siècle de la collection R. von Kauffmann de Berlin*, à propos d'un ouvrage de M. Max J. Friedlander consacré à cette collection, et la reproduction de quatre *Nativités*, de Gérard de Haarlem, d'un ancien flamand inconnu, de Barthel Bruyn le vieux et de Lucas Cranach.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST

1902, n° 1.

Fasc. 1. — Le R. P. J. Braun étudie les mitres italiennes du moyen âge conservées aux cathédrales d'Agrari, de Capoue, etc.

M. le chan. Schnütgen décrit une monstrance du XVe siècle, du Musée archiépiscopal de Lyon.

Fasc. 2. — M. H. Graeven reconstitue, à l'aide de documents, un lustre à branches du XIe siècle, qui se trouvait autrefois à l'église Saint-Michel de Lunebourg et qui fut fondu en 1792, et il en rapproche un lustre semblable et de la même époque, conservé à la cathédrale de Brunswick et restauré de façon défectueuse en quelques endroits.

Signalons spécialement la suite de l'histoire de la symbolique des animaux dans l'art de l'Occident, par le P. Beissel.

M. Schnütgen décrit une ancienne bannière du XVIe siècle, en damas de soie rouge, décorée au centre d'un Agneau de Dieu, conservée dans la collection Thewalt, à Cologne.

Fasc. 3. — M. W. Effmann étudie les beaux fonts baptismaux sculptés de l'église Saint-Nicolas de Fribourg, en Suisse, exécutés, de 1458 à 1515, par maître Herman et maître Gylian ; il reproduit ces fonts et les huit bas-reliefs à personnages qui les ornent.

M. K. Schlie démontre que le retable peint et sculpté de l'église de Grabow (Mecklembourg), daté de 1379, n'est pas, comme on l'avait admis jusqu'ici, l'œuvre d'un artiste de Lübeck, mais fut exécuté à Hambourg.

— Le R. P. J. Braun continue son étude sur la règle et le sens des couleurs dans la liturgie chrétienne.

Fasc. 4. — A propos d'une *Madone avec l'Enfant*, attribuée à Memling, de la collection Steinmeyer, à Cologne, et qui, par l'influence qu'elle décèle de Roger van der Weyden et de Dierick Bouts, semble être une œuvre de jeunesse du maître, M. Firmenich-Richartz donne un intéressant essai sur le développement artistique de Memling, à ses débuts.

Signalons une importante étude de M. A. Steffens sur les fresques du XIVe siècle ayant trait à l'histoire de la Vierge, de saint Pierre, des Rois Mages et du pape Silvestre V, qui décorent, au-dessus des stalles, le chœur de la cathédrale de Cologne, et qui, cachées au XVIe siècle par des tapisseries, badigeonnées ensuite à la fin du XVIIe, ont été remises au jour, en 1842, (4 reprod.).

Fasc. 7 et 8. — Cette livraison contient notamment une étude de M. J. A. Endres sur des peintures murales de l'époque romane qui décoraient jadis les voûtes de l'église Saint-Emmeram de Ratisbonne.

(D'après la *Chronique des Arts.*)

KUNSTCHRONIK.

Compte-rendu détaillé des travaux du récent Congrès d'histoire de l'Art à Innsbruck.

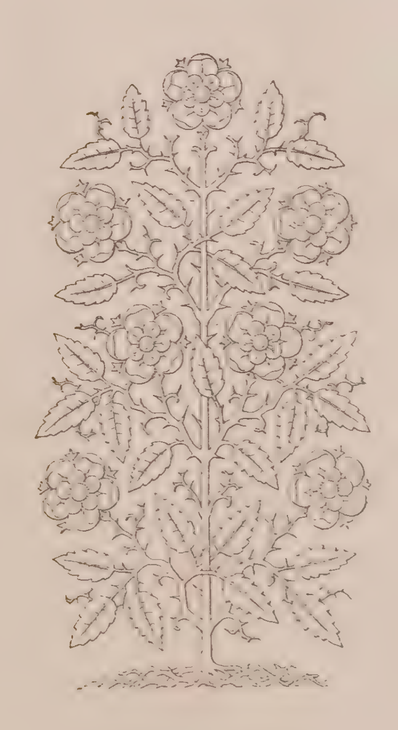
Étude de M. B. Haendcke sur le *Jugement dernier* de Michel-Ange : son esthétique, son mode de conception et de composition.

Contribution à l'histoire de Dürer : M. A. Gümbel publie un document duquel il résulte que le retable à volets de la chapelle fondée par le Nurembergeois Sebald Schreyer, à l'église de Schwæbisch-Gmünd, provient de l'atelier du grand peintre.

Souvenirs sur Michel Munkacsy, par M. F. von Udhe.

M. Georges Riat consacre à la mémoire d'Eugène Müntz, notre collaborateur, un article qui résume excellemment la vie et l'œuvre de l'historien regretté.

(D'après la *Chronique des Arts.*)



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Bonnard (L.). — Notions élémentaires d'archéologie monumentale. — In-16°, 361 pp. Paris, 1902.

Bouillet (A.). — Ancien trésor de Silos. — In-8°, 15 pp. Moutiers, 1902.

Bourdot (H.). — Un ancêtre de la gravure sur bois. — In-8°, Paris, 1902.

Chalvet de Rochemonteix (A. de). — Les églises romanes de la Haute-Auvergne. — In-4° de cviii-517 pp. avec 14 pl. et 325 fig. Paris, Picard et fils, 1902.

Chappée (J.) et **Ledru** (A.). — Le tombeau de saint Pavin. — In-4° de 81 pp. Paris, Lemeire, 1902.

Dergny (D.). — Les épaves du passé. Inscriptions des cloches et tombes des arrond. de Dieppe et Yvetot. — 2 vol. in-8°, Abbeville, 1901.

Dion (Cte de). — L'église de Monfort-l'Amaury et ses vitraux. — In-8° de 81 pp., 23 pl. Tours, 1902.

Fleury (Gabriel). — Note archéologique sur l'église des Loges, en Condrecieux (Sarthe). — In-4° de 14 pp., 6 planches hors texte et une gravure dans le texte. G. Fleury et A. Dangin, imp. édit., 1902.

* **Gayet** (Al.). — Exploration d'Antinoë et les sépultures de Sérapion et de Thaïs. — In-4° de luxe de 65 pp. et vignettes chromos. Paris, Soc. française des éditions d'art, 1902.

Grese (A.). — Églises de l'Agenais. — Broch., 1902. *(Bull. de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne.)*

Koechlin (R.). et **Marquet de Vasselot** (J.). — La sculpture a Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle. Étude sur la transition de l'art gothique a l'italianisme. — 1 vol. gr. in-8° de 421 pp. avec 116 fig. Paris, Colin, 1900.

Moutard (F.). — Les caveaux de Brou. — In-8°, de 56 pp. broché. Bourg, 1902.

Perrot (G.). — Les études d'archéologie classique depuis Winckelmann jusqu'a nos jours. — Paris, S. d.

Quesvers (Paul) et **Stein** (Henri). — Inscriptions de l'ancien diocèse de Sens. — 3 vol. in-4°, Paris, 1897-1900.

Radet (Edmond). — La Renaissance française au prieuré de Bouche-d'Aigre (Eure-et-Loir). — In-4° de iii-119 pp. avec 8 planches. Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1902.

* **Rance de Guiseuil** (M.). — Les chapelles de l'église de Notre-Dame de Dole. — In-8° de 414 pp. Paris, Picard, 1902.

Ranquet (H. du). — Église de Montpensier. — Broch. de 10 pp., 1901. *(Revue d'Auvergne.)*

Rochemonteix (A. de). — L'émaillerie limousine de la Haute-Auvergne. (*Revue de la Haute-Auvergne*, 1901.)

Rœssler (Charles). — Les influences celtiques avant et après Colomban. *(Essai historique et archéologique.)* — In-8° de 100 pp., 8 pl. Paris, 1902.

* **Thiollier** (M.). — L'église du monastère et le chateau de Polignac. Rapport de l'architecte Mallay. — In-8° de 31 pp. Le Puy, Marchessan, 1902.

Truches (P. de) — Église de la Roche-Vanneau. — Broch. de 30 pp., 2 pl., 1899-1900, dans *Mém. de la Com. des antiq. de la Côte d'Or.*

Vitry (P.). — Michel Colombe et les sculpteurs français de son temps. — In-4° de xxiii-332 pp., 16 pl. et fig. Paris, Levy, 1901.

Allemagne.

* **Sauer** (Le dr J.). — Le symbolisme de la construction de l'église et de son décor, selon la conception du moyen age. — In-8° de 410 pp. avec 14 gravures dans le texte. Herder, Fribourg en Brisgau, 1902. Prix : fr. 8.

Angleterre.

Lethaby (W. R.). — The Society for the protection of ancient buildings. — In-12, London, 1902.

Wallis (Henri). — Les carreaux de pavement italiens du XVe siècle. — In-8° de 40 pp. avec 93 grav. London, B. Quaritch, 1902.

Italie.

* **Gerspach.** Gli affreschi di Campione (Lago de Lugano). — Roma, 1902, librairie Desclée, Lefebvre et Cie, 20, via santa Chiara. Prix : 1 fr. 50.

Marcellino da Civezza (R. P.). — San Francesco d'Assisi oriundo dai Moriconi di Lucca. — In-8°. Firenze, Arturo Venturi.

Espagne.

Menindez y Pelayo (D. Marcelino). — Historia de las ideas esteticas en España. — Madrid, 1890-1891.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* **Serrano-Fatigati** (D. Enrique).— ESCULTURA ROMANICA EN ESPANA. — Gr. in-8° de 66 pp., 28 figures et 14 planches en phototypie, Madrid, 1902.

Belgique.

Elskamp (Max) et **Buschmann** (J. E.) (orné, dessiné et gravé par). — L'ALPHABET DE NOTRE-DAME LA VIERGE. — Anvers. *Édition du Conservatoire de la tradition populaire.*

Helbig (J.). — LA PEINTURE AU PAYS DE LIÉGE ET SUR LES BORDS DE LA MEUSE. Nouvelle édition, revue, considérablement augmentée et enrichie de XXX planches. Liége, H. Poncelet. Prix : 12 frs.

* LA CÈNE DE RAPHAEL. SOUVENIR DE PREMIÈRE COMMUNION, avec 4 médaillons représentant les sacrements du Baptême, de la Pénitence, de l'Eucharistie et de la Confirmation. — Société Saint-Augustin.

Rousseau (Henri), conservateur-adjoint des Musées royaux du Cinquantenaire. — PROMENADE MÉTHODIQUE DANS LE MUSÉE D'ART MONUMENTAL. — Victor Chevalier, Court St-Étienne (Brabant).

Wytsman (P.). — RECUEIL DE MEUBLES ANCIENS EN BELGIQUE. — In-4°, 250 pl. Bruxelles, 1902.

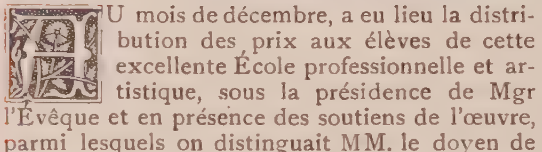
Hollande.

Pit (A.). — HET GOUD-EN ZILVERWERK IN HET NEDERLANDSCH MUSEUM TE AMSTERDAM. — In-4°, Amsterdam, 1902.



Chronique. SOMMAIRE : ÉCOLE SAINT-LUC DE LIÉGE. — MONUMENTS DE FRANCE : Hôtel-Dieu de Tonnerre ; cathédrale Saint-Étienne de Toulouse ; N.-D. de la Daurade ; église de Fontaine-Saint-Jean ; Palais de Justice de Dijon. — MONUMENTS D'ITALIE : Venise, Rome, Verderio.— MONUMENTS DE BELGIQUE : Walcourt, Nivelles, Soignies. — DÉCOUVERTE ARTISTIQUE. — PEINTURES ANCIENNES : Exposition de Bruges ; les primitifs français. — NÉCROLOGIE.

École St-Luc de Liége.



AU mois de décembre, a eu lieu la distribution des prix aux élèves de cette excellente École professionnelle et artistique, sous la présidence de Mgr l'Évêque et en présence des soutiens de l'œuvre, parmi lesquels on distinguait MM. le doyen de la paroisse, MM. Doreye, sénateur, Jules Helbig, baron G. de la Rousselière, chevalier de Lance, Goblet, conseiller provincial, Dobbelstein, curé de St-Denis, Fl. Raikem, de Buggenoms et autres catholiques notables.

Un substantiel rapport sur l'École fut d'abord présenté par un des aînés de la maison :

« L'enseignement, nous dit-il, est divisé en trois grandes sections : le cours préparatoire, le cours d'architecture et la section décorative.

» Au cours préparatoire, les élèves, jeunes encore, sont exercés au dessin à main libre, ainsi qu'aux premières données du dessin d'après nature. La partie théorique comprend surtout les notions de géométrie et de perspective avec applications diverses.

» Le cours d'architecture se subdivise comme suit : 1° l'étude de détails ou parties constituantes du bâtiment ; 2° l'étude des monuments existants ; 3° l'étude de composition d'après programmes donnés.

» L'étude de détails comprend les éléments de la construction propres aux différentes professions ; telles sont celles de menuisier, maçon, tailleur de pierre, serrurier, entrepreneur, etc. L'étude des monuments existants a pour objet principal l'analyse des œuvres religieuses ou civiles de la contrée.

» Pour les années supérieures la composition comprend les plans, devis, cahiers de charges et calculs relatifs aux constructions faisant l'objet d'un programme imposé.

» La théorie du cours d'architecture embrasse la géométrie, les calculs relatifs aux constructions, métré, devis ; la connaissance des matériaux, leur nature, propriétés, dimensions, emploi, leur résistance ; la législation du bâtiment et l'archéologie.

» La partie décorative comporte : la peinture décorative, la peinture sur verre ; la sculpture sur bois et pierre, le travail artistique du fer, l'orfèvrerie, la broderie, la tapisserie, le mobilier civil et religieux ; l'étude du costume.

» Le développement complet de ces cours nécessite en moyenne huit années d'études. Ce programme logiquement tracé et fidèlement suivi est une des sources des beaux résultats que produit l'École St-Luc.

» Dans le courant de l'année 1901-1902, les cours ont été régulièrement suivis par 365 élèves ; l'exposition des travaux et concours, ouverte pendant le mois d'août, a montré une fois de plus ce que peut la jeunesse douée de goût, d'ardeur et de bonne volonté : enfin, l'on n'a pas oublié le brillant succès obtenu par trois vaillants dans le concours public donné par le *Bulletin des Métiers d'art.* »

Au nom de la *Section d'études de St-Luc et St-Lambert*, M. Sacré fait rapport sur les travaux des aînés et des anciens de ce Cercle :

« Nombreux, dit-il, ont été les sujets d'étude proposés et résolus au cours de l'année scolaire 1901-1902. Voici les principaux : 1. La description et la critique de la chaire de St-Jacques à Liége, précédées d'une étude générale des chaires de vérité ; 2. Des notices archéologiques sur les confessionnaux (avec critique de ceux récemment exécutés à Liége) ; sur les monuments funéraires ; sur la peinture décorative ; 3. L'historique du perron liégeois ; 4. La restauration raisonnée du porche nord de notre église St-Jacques ; 5. L'étude de l'emplacement et du style d'une nouvelle halle ; 6. Des études sur les crosses et mitres ; 7. Le fer forgé et l'emploi de la fonte au point de vue artistique. Voilà certes des travaux qui ne manquent ni d'intérêt ni de variété.

» Notre section d'étude prend une part active à la coopération du *Bulletin des Métiers d'Arts*, publication artistique créée par les anciens élèves des Écoles St-Luc de Belgique et de France.

» Deux excursions aussi instructives qu'intéressantes nous ont procuré cette année de véritables satisfactions. La première, au printemps dernier, avait pour but le village de Seilles et l'ancienne ville de Huy. La seconde, en août dernier, nous a conduits à Dusseldorf.... »

M. Jos. Demarteau, chargé du discours d'usage, s'est attaché à montrer, à la gloire de l'art chrétien, combien le culte de la T. Ste Vierge a relevé l'idéal, fait naître de chefs-d'œuvre et répond, à Liége, aux meilleures traditions des ancêtres.

Avant de procéder à la remise des prix aux lauréats, Mgr l'Evêque a remercié et félicité l'École St-Luc de l'activité exemplaire qu'elle a montrée pendant l'année écoulée, des études excellentes qui s'y font de plus en plus complètes, et de leur caractère à la fois tout pratique et tout chrétien. Dans cette voie de progrès, elle suit parfaitement la direction des chefs aussi capables que dévoués qui la conduisent ; il n'y a qu'à louer ses élèves de l'esprit de travail et de la noble émulation qui les animent.

Les locaux sont devenus trop petits : on en a parlé comme d'un malheur, et c'est un malheur, en effet, pour tous ces élèves qui voudraient y entrer et qu'on n'y peut accueillir ; mais c'est un bonheur, à d'autres égards ; voilà la meilleure preuve de la supériorité de l'enseignement qui s'y donne ; ce devient une faveur d'être admis à le recevoir ! Puissent donc bientôt ces locaux insuffisants se doubler !

Monuments de France.



OTEL-DIEU de Tonnerre. — Dans le département de l'Yonne, il est peu d'édifices plus vénérables que l'Hôtel-Dieu de Tonnerre, fondé, en 1303, par Marguerite de Bourgogne.

La grande salle-chapelle existe encore aujourd'hui, n'ayant perdu que son porche. C'est le plus beau vaisseau lambrissé qui soit en France, dit M. H. Ch. dans le *Bien public* de Dijon, et la grande salle de Beaune est loin de l'égaler en dimensions ; après celle-ci, on ne peut lui comparer que la grande salle de la Byloque à Gand. Le croirait-on ? ce rare morceau est menacé d'une désaffectation, pire qu'une destruction pure et simple.

Nous empruntons au *Bien public* de Dijon quelques renseignements à ce sujet.

Le temps et les réparations successives ont amorti les vives colorations de la toiture en tuiles émaillées avec faîtières de même ; la haute flèche en charpente nervée de plombs dorés a été abattue, en 1793, le porche reconstruit, enfin le tout a pris cette teinte grise et douce qui est la livrée de nos vieux monuments français. L'intérieur, depuis longtemps abandonné, présente une immense nef de 88^{m} de longueur sur 18^{m},60 de largeur, terminé par une abside polygonale voûtée en ogive, et plus étroite que la nef. Celle-ci présente un berceau lambrissé, en plein cintre légèrement surbaissé, soutenu par une charpente dont les bois magnifiques d'un seul morceau de chêne ont 21^{m},40 de portée dans les entraits, et 19^{m} de hauteur dans les arbalétriers, avec un équerrage de 0^{m},30 à 0^{m},40 cent. Les fenêtres latérales sont à plein cintre et divisées par un meneau; celles de l'abside très hautes, comme des lames d'épées, sont en arc brisé.

La disposition des lits était originale et excellente ; il y en avait quarante seulement, vingt de chaque côté, placés chacun dans une chambre lambrissée, mais sans plafond, de sorte que tout en étant isolé, le malade participait à l'énorme volume d'air de la salle, qui donne environ 1,000 mètres cubes par personne et laisse bien en arrière les 50 mètres de nos hôpitaux modernes.

Une galerie aussi en menuiserie et appliquée à la muraille faisait le tour entier du vaisseau, en passant devant le sanctuaire sur un jubé à jour. Ce chemin de ronde servait à la surveillance, abritait le chevet des lits et permettait d'ouvrir aisément les fenêtres. La ventilation activée en tout temps par des ouvertures à quatre lobes pratiquées dans le berceau était donc bonne, mais ne pouvait avoir raison de l'humidité. Quant au froid, nos ancêtres ne s'en préoccupaient guère ; on ne se servait ici que de braséros et de chariots roulants que l'on promenait chargés de braise à travers la nef.

A l'entrée du sanctuaire, devant l'autel, était, est encore, la sépulture de Marguerite de Bourgogne, marquée autrefois par un cénotaphe surmonté d'une effigie gisante en bronze.

Voici, du moins, un véritable chef-d'œuvre ; au côté de l'Épître, dans la sacristie que d'un joli mot moyenâgeux l'on appelle la salle de la Revesture, on admire intact un *Sépulcre* en pierre, c'est-à-dire la *Mise du Christ au tombeau*, composé de sept figures de grandeur naturelle, exécuté, en 1453, pour un marchand de Tonnerre, Ancelot de Durenfosse, par Jean-Michel et Georges de la Sonnette. Les origines de ces deux sculpteurs sont inconnues, mais bien que nous soyons ici en terre non bourguignonne, on les doit rattacher à l'école de Bourgogne, cette école-mère dont le rayonnement, parti de la Chartreuse de Dijon, s'est propagé à l'infini au quinzième siècle, et qui a pour grand ancêtre l'auteur du Puits de Moïse. Le Sépulcre de Tonnerre est digne d'être rattaché à l'école de Claus Sluter, et il n'existe pas en France de monument de la sculpture contemporaine qui dépasse celui-ci en beauté, en science et en caractère religieux.

Avec le tombeau de François-Michel le Tellier, marquis de Louvois, nous descendons à la statuaire française du XVIIe siècle. Ce monument en applique comprend deux figures en marbre, par François Girardon, celle à demi couchée du ministre, et, à son côté, agenouillée et priant, Anne de Souvré, sa femme.

Je crois en avoir dit assez, ajoute le correspondant du *Bien Public*, pour montrer l'intérêt de l'ancien Hôtel-Dieu de Tonnerre ; ce n'est plus aujourd'hui qu'un édifice qui sert à être beau, puisqu'une partie seulement, et la moindre, le sanctuaire, est utilisée comme chapelle. Or depuis longtemps les municipalités n'estiment guère que ce qui est utile ; n'allez pas leur dire qu'un monument intéressant pour l'art et l'histoire est un capital productif, que les étrangers s'arrêtent dans les villes, non pour les magnificences banales des quartiers neufs, partout et toujours semblables à eux-mêmes, mais pour les souvenirs du passé et les vieilles pierres. Tonnerre manque de marché couvert et on a la pensée de lui en créer un ; malheureusement on a jeté les yeux sur l'ancien hôpital vide, et un architecte de Paris, M. Edmond Beaume, a étudié un projet qui en réalité est la destruction de la moitié et plus de la grande salle ; or il est bien évident que l'un des mérites de celle-ci est dans son ampleur, dans son unité et qu'un tronçon conservé ne dira plus rien à l'imagination ni aux yeux.

Mais la municipalité tonnerroise a rencontré résistance. M. le Dr Chaput a montré avec modération et chaleur en même temps les inconvénients du projet et fait sentir tout le prix de l'édifice menacé.

M. Hallays, le militant écrivain des *Débats*, dont nous nous occupons plus haut et plus loin, n'a pas manqué d'intervenir ici, comme à Rouen. Un Comité de protestation s'est formé à Paris.

L'affaire est donc bien lancée, mais la municipalité tonnerroise n'en est pas à sa première tentative ; déjà, dans son grand Dictionnaire d'architecture, Viollet-le-Duc nous apprend, (t. VIe, p. 112,) qu'il a fallu autrefois toute l'insistance de la Commission des monuments historiques pour l'empêcher de jeter bas l'Hôtel-Dieu. Malheureusement les municipalités sont encore moins respectueuses du passé qu'il y a un demi-siècle, et beaucoup plus écoutées en haut lieu ; pour conclure, M. H. Ch. ne paraît que médiocrement rassuré.

***

A la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse, on a jeté à bas quelques laides maisons et dégagé le Nord de l'édifice. On voudrait terminer l'église : question embarrassante. Raser la vieille nef, datant de Raymond VI, serait un crime archéologique, une véritable folie. Prolonger le chœur actuel n'aboutirait qu'à bâtir une église

tronquée, car elle s'arrêterait à la place Saint-Étienne. Puis, il faudrait d'ailleurs refaire la voûte trop basse et qui ne fut élevée dans des proportions mesquines que par raison d'économie, après l'incendie de 1609. Bâtir une seconde nef parallèle à la vieille nef du XIIIe siècle ferait, suivant la spirituelle expression du cardinal Desprez, ressembler le vieil édifice à une gare de chemin de fer. Autant de questions presque insolubles.

Dans une des chapelles du pourtour du chœur on voit, depuis un an, la belle statue funéraire, en marbre blanc, de S. É. le cardinal Desprez, due au ciseau du sculpteur toulousain Maurette. Le défunt enseveli dans cette chapelle est représenté à genoux, en prière, revêtu de la cappa magna.

***

L'église Notre-Dame la Daurade a vu décorer deux de ses chapelles de remarquables peintures. L'une est sous le vocable de l'Immaculée Conception ; l'autre est dédiée au Sacré-Cœur. Toutes deux sont peintes par Bernard Bénezet. Le même artiste toulousain a orné ensuite l'église Saint-Nicolas, sur la rive gauche de la Garonne, de scènes formant litre au-dessus des arcs des chapelles et développant en huit tableaux la vie de saint Nicolas de Myre. Cette œuvre, la dernière et la plus importante de ce peintre, allait être terminée, quand il a été saisi par la mort. Le dernier tableau à peine ébauché a été achevé par son ami Jean-Paul Laurens.

(Bulletin monumental.)

***

L'église de Fontaine-Jean, ancienne abbatiale cistercienne, commencée en 1140 et terminée trente ans après, présentait l'aspect d'une croix latine parfaite, dont la longueur, 80 mètres, était le double de la plus petite, transept ou croisée.

Les grandes nefs mesuraient 30 mètres d'élévation sous la voûte, et les petites, 15 ; elle était surmontée d'un gracieux clocher s'élevant à 130 pieds.

C'était un des beaux spécimens de l'architecture religieuse du centre de la France.

En 1791, les domaines et les bâtiments dépendant de l'abbaye furent vendus aux enchères, sauf l'église.

La pauvre église fut démantelée et livrée sans défense à toutes les intempéries, résistant encore plus de vingt ans, et ses voûtes ne s'effondrèrent qu'en 1820.

Sous l'Empire et la Restauration, il ne s'est pas trouvé un ami des arts pour sauver de l'oubli ce joyau de la contrée, quand il eût été facile de le réparer à peu de frais et de le conserver.

A partir de 1822, pendant dix ans, l'église fut exploitée comme une carrière de pierres ; on y pratiqua des mines pour faire sauter les massifs de maçonnerie. Les pierres provenant de cette démolition furent utilisées dans toutes les constructions importantes de cette époque à dix lieues à la ronde, le reste fut conduit au four des Fontaines et converti en chaux à bâtir.

Malgré ces agissements de Vandales, la ruine entière ne fut pas consommée ; quelques arcatures restèrent debout jusqu'à nos jours. Ces derniers vestiges sont appelés à disparaître bientôt et ainsi se terminera cette lutte muette et presque épique d'un monument résistant pendant plus de cent ans aux injures du temps et à la sottise humaine, ce drame qu'on appelle le martyre d'une église [1].

M. Jean LAURENT.

***

Dijon. — M. J. Maciet vient de faire don au musée de quatre tableaux : Une *Vierge* attribuée à Nervi di Bicci, XVe siècle, avec de riches applications d'ors gaufrés d'un ton superbe ; un *Paysage*, par Salomon Ruysdaël ; un autre *Paysage*, par Van der Craoos (1660).

On annonce que la porte en bois sculpté de la grande salle du Palais de Justice de Dijon, ancien palais du Parlement de Bourgogne, va être remplacée par une copie exécutée à Paris, sous la direction de la Commission des Monuments historiques. L'original, chef-d'œuvre de menuiserie très ornée du XVIe siècle, ira au musée, où il prendra place à côté de l'ancienne porte du Scrin, œuvre certaine, authentique de Sambin, qui a figuré à l'exposition rétrospective du Petit-Palais, en 1900. Ce beau morceau qu'a fait connaître M. Edmond Bonnaffé, et qui périssait lentement sous les atteintes du temps et des hommes, est probablement de Hugues Sambin (l'homme universel à Dijon en son temps). Toutefois la preuve documentaire résultant du marché fait avec l'artiste manque jusqu'aujourd'hui.

***

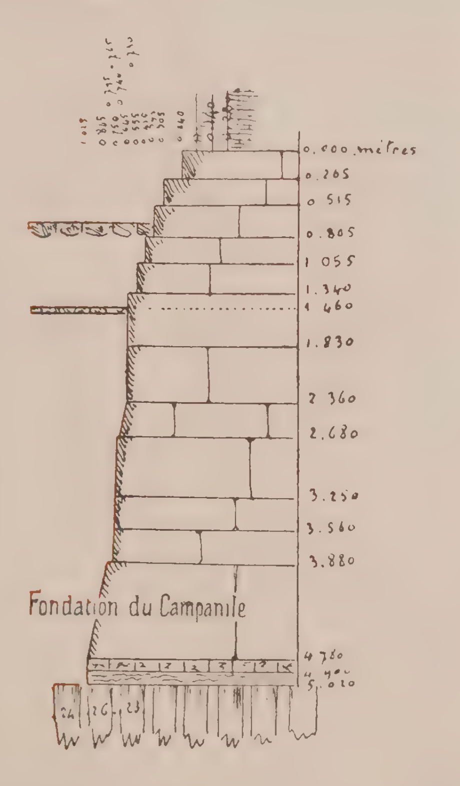
Le château de Dieppe est, paraît-il, menacé de destruction. Classé comme monument historique, il appartient à l'État, qui serait, néanmoins, assez disposé à le vendre, puisqu'il est désaffecté du service militaire auquel on l'employait autrefois.

1. *Journal des Arts.*

Monuments d'Italie.



ENISE. — M. Giacomo *Boni*, l'architecte bien connu par ses travaux de reconstitution du Forum de Rome, vient d'être chargé de la reconstruction du campanile de Venise. Le monument sera réédifié dans sa forme et ses lignes primitives ; de même la *loggetta*. Mais, au lieu d'être comme accrochée au campanile, celle-ci sera supportée par les fondations mêmes du futur monument. Les souscriptions pour ces travaux de réédification atteignent déjà le chiffre d'un million et demi.



Le nouveau campanile sera, pour le galbe, les lignes générales et les détails, la reproduction rigoureuse de l'ancien. Mais, pour la structure et surtout les fondations, on profitera des conquêtes les plus assurées de la science moderne de l'ingénieur.

M. l'architecte Lucas Belhamo a étudié les causes qui ont amené la chute du fameux campanile. La tour primitive, élevée par le doge Pietro Tribuno, de 888 à 912, comprenait la partie droite en briques ; elle fut exhaussée, à la Renaissance, de 44 mètres, du palier du beffroi jusqu'à la tête de l'ange. Pour en agir ainsi, on se basait sur une tradition, fortifiée au cours des siècles, d'après laquelle la fondation de la tour aurait été creusée à une profondeur fabuleuse. En réalité, les fondations sont d'une hardiesse déconcertante. Elles posent sur des pilotis, formés de troncs de $0^m,24$ à $0^m,25$ de diam., presque jointifs, enfoncés dans le gravier d'alluvion, et dont les têtes sont réunies à 4 m. du sol, et portent un double plancher. Là-dessus prennent appui 6 assises de larges blocs de pierre. L'empattement total n'est que de 1 m. au pourtour du campanile. Ces détails sont dus aux patientes recherches, exécutées en 1885 par M. Giacomo Boici, l'architecte chargé de la réédification du monument.

Néanmoins, cette fondation a tenu bravement, jusqu'au jour de la catastrophe. Voici, en effet, les conclusions de M. A. Sainte-Marie Perrin, analysant le travail de M. Beltrami.

« I. On ne doit pas accuser les fondations d'avoir causé la chute du campanile. Elles étaient suffisamment résistantes, puisqu'elles avaient résisté pendant mille années, même avec accroissement successif de charges, et que, d'autre part, on n'a pu constater aucune trace de fléchissement au moment de la chute, aucun trouble dans l'équilibre. »

« II. La vraie cause de l'écroulement du campanile est sa vétusté. Construction imparfaite et homogène, matériaux rongés et desséchés par les siècles, telles sont les causes lointaines d'une catastrophe, dont une fente dans la partie la plus faible du campanile a été la cause immédiate. »

***

Nous empruntons à M. M. Demaison un paquet de nouvelles relatives aux restaurations qu'appellent les monuments anciens de Venise.

La chute du campanile, si regrettable qu'elle soit, aura eu au moins cette utilité, de décider le Gouvernement italien à prendre d'urgence les mesures pour assurer la conservation des monuments de Venise. Tout un programme de travaux a été arrêté par M. Nasi, le ministre de l'instruction publique. Un projet de loi va être soumis aux Chambres. M. Ugo Ojetti, du *Giornale d'Italia*, a pu en prendre connaissance. Et voici, d'après lui, les principaux édifices dont il y aura lieu d'entreprendre la consolidation.

Un seul péril menace Saint-Marc, mais il est assez grave. La première voûte, située derrière les chevaux de bronze, couverte d'une mosaïque dite de l'*Apocalypse*, s'est fendue dans toute sa longueur. Elle s'est tellement affaissée, que, du balcon élevé par Manfredi, cette coupole apparaît plate comme un plafond. C'est, d'ailleurs, une véritable construction orientale, sans épaisseur suffisante, d'un bel effet, mais dépourvue de solidité. Il va falloir la démolir et la refaire de toutes pièces.

Depuis de longues années, on réclamait le déplacement de la Bibliothèque Marcienne, dangereuse par son poids excessif pour le palais ducal. Il a suffi de déplacer

quelques livres pour constater, derrière les rayons, des lézardes dont la gravité dépasse les prévisions les plus pessimistes. Cette partie du palais penche fortement vers l'Est et on a accéléré le mouvement en sciant une grosse chaîne pour donner passage à l'ascenseur des livres. Les pièces les plus encombrées de la bibliothèque sont situées derrière la salle du Grand Conseil, contre le mur duquel est suspendu le *Paradis* de Tintoret, « la plus grande toile du monde ».

Ce mur va être reconstruit. Le Tintoret sera provisoirement exposé sur un épi au milieu de la salle du Grand Conseil. En déplaçant le trône et les lambris, on a découvert sur la muraille, encore noire de l'incendie de 1577, des fresques de Guariento, un peintre véronais de la fin du XIV[e] siècle. Elles représentent des anges musiciens assis dans les stalles d'un chœur. Toute la façade du palais ducal, sur le Rio Canonico est sillonnée de fissures. Chaque époque a percé, de ce côté, des portes et des fenêtres au hasard.

Sous la chambre des philosophes, célèbre par le *S. Christophe* de Titien, un escalier, soutenu par deux colonnes, repose sur le vide depuis que, en 1866, on a ouvert à l'étage inférieur une grande fenêtre demi-circulaire, plus large que l'écart des piliers d'appui. Autre exemple de fantaisie architecturale : les tirants, qui rattachent au palais les colonnes de la loggia ouverte sur le môle, ne sont pas scellés au gros mur intérieur, mais à une simple cloison. « Un homme, dit M. Ojetti, qui, tombant du quatrième étage, essaierait de se retenir en se tenant par le nez, ne serait pas plus déraisonnable. »

Aux Frari, de grands travaux sont nécessaires. Les tirants de fer qui relient les uns aux autres les piliers en traversant la nef sont presque tous rompus ; leur enveloppe de bois ne repose même plus sur les chapiteaux, et les deux murs s'écartent. Le campanile, plus ancien que l'église, s'affaisse, entraînant la partie gauche du transept à laquelle il est accolé. En fouillant au pied de ce campanile, on a constaté que, par suite de la rupture d'un aqueduc, toutes les eaux du quartier étaient venues depuis un siècle ronger les fondations. Enfin, la sacristie, où l'on admire la *Madone* de Bellini, cède sous le poids des archives vénitiennes qui occupent, au premier étage, la salle Marguerite.

On a fait grand bruit d'un accident survenu à San Giovanni e Paolo, peu après la catastrophe du campanile de Saint-Marc. Cet accident se réduisait à peu de chose : la chute d'un meneau de la grande verrière. L'église est menacée de périls bien autrement sérieux. Tous les piliers sont hors d'aplomb ; le premier penche vers la porte d'entrée de 35 centimètres ; le dernier s'incline d'autant vers le maître-autel. C'est qu'au XVIII[e] siècle, pour construire une sacristie, on a taillé les contreforts ; il est urgent de les réédifier et même de jeter à travers la chapelle du Rosaire un grand arc qui empêchera sans doute la restauration de cet oratoire, incendié en 1867, pour lequel on avait recueilli déjà des sommes considérables.

Le charmant portail de San Zaccaria montre plusieurs lézardes. L'archivolte, à l'entrée du chœur, se disjoint. Il y a deux ou trois ans, la barre de fer qui la maintenait tomba au pied de l'autel ; les sacristains, pour réparer le désordre, la cachèrent sous un banc. Il n'en fut plus question.

Le projet de loi de M. Nasi prévoit une dépense de 440,000 lires pour les travaux du palais ducal, autant pour San Giovanni e Paolo, 120,000 lires pour les Frari, 40,000 pour San Zaccaria. Ce n'est qu'un commencement.

Il faudra 60,000 lires pour refaire presque entièrement la seconde coupole de Santa-Maria-della-Salute, 18,000 lires pour consolider le campanile de St-Georges-Majeur, et 200,000 environ pour des réparations urgentes à Santa-Maria-Mater-Domini, aux Scalzi, à San Barnaba, San Giobbe, San Francesco-della-Vigna, Santa-Maria-dei-Miracoli : 20,000 lires seront encore nécessaires pour réparer la cathédrale de Torcello, dont le clocher fait pleuvoir des pierres les jours de tramontane.

Et nous ne parlons ni de la Scuola San Rocco, ni des Vieilles Procuraties, ni même du campanile de San Stefano qui continue de s'effondrer, tandis que les architectes continuent d'en rechercher les causes.

C'est, comme on le voit, un immense programme et une lourde responsabilité qui s'imposent à M. Boni, l'ingénieur archéologue chargé de l'entretien des édifices de la Vénétie. Aux yeux des touristes, la reconstruction du campanile de Saint-Marc sera son titre de gloire ; mais il aura des droits bien autrement sérieux à la reconnaissance de tous les gens de goût s'il réussit à prolonger la vie des monuments de Venise, sans en altérer la beauté.

***

A Rome, on vient de restaurer la Tour et le Palais dell' Anguillara [1]. Bien que de différentes époques, ce n'en est pas moins un spécimen intéressant et rare de l'architecture privée du moyen âge, au temps où chaque demeure seigneuriale était une forteresse [2].

***

L'église paroissiale de Verderio, près de Lecco, dans la vallée de l'Adda, vient d'être reconstruite par M. F. Bazalli Valsecchi, aidé de l'architecte H. Combi. Elle a été consacrée, le 26 octobre dernier, par le cardinal Ferrari, archevêque de Milan [3].

C'est une construction à trois nefs, du style dit lombard, en faveur au XV[e] siècle dans le Nord de l'Italie ; sur la croisée s'élève une lanterne octogone, dont les formes rappellent celles de l'église Sainte-Marie des Grâces, à Milan, œuvre de Bramante, et de la Chartreuse de Pavie. En arrière, du côté de l'Epître, c'est-à-dire à droite du visiteur qui entre, est le campanile, tour carrée, haute et svelte, couronnée par une pyramide à quatre pans.

Par une rare bonne fortune, on a pu placer au-dessus du maître-autel un polyptyque peint du XV[e] siècle, formé

1. La famille dell' Anguillara, aujourd'hui éteinte, était fort ancienne ; son nom lui viendrait de la destruction d'un serpent énorme qui, à une époque légendaire, infestait les environs de Bracciano. C'est pour cela que les dell' Anguillara portaient pour cimier dans leurs armes un serpent, ainsi qu'on le voit au-dessus d'un écu d'un beau caractère héraldique sculpté sur le manteau de la cheminée dans le salon du palais, qui est éclairé par des cheminées guelfes, comme on dit en Italie, c'est-à-dire divisées par une croix latine en pierre. Les dell' Anguillara étaient une famille assez illustre pour qu'un des leurs, Orso, eut l'honneur, le 6 avril 1341, de poser le laurier triomphal sur la tête de François Pétrarque. Au XV[e] siècle, la demeure patrimoniale fut en grande partie reconstruite par Everso II, un capitaine de bande, lisez un chef de brigands, qui exploitait le pays entre Rome et Viterbe. Mais la décadence vint peu après, la famille s'éteignit, sa forteresse urbaine de plus en plus pacifiée passa en plusieurs mains et finit même par perdre son nom. Enfin, le 13 janvier 1887, elle fut achetée aux Forti par la Municipalité romaine, et a été l'objet d'une restauration aussi complète qu'ingénieuse... peut-être trop.

2. *Journal des Arts.*

3. Nous en empruntons la description à André Arnoult, du *Journal des Arts.*

de nombreux panneaux sertis dans des ornements d'architecture. On y voit représentée la Vierge assise sous un dais, maintenant l'enfant Jésus de la main droite, et tenant un livre de la gauche ; au-dessus est peint le Christ en croix. Aux côtés de la Vierge sont encadrés dans l'architecture des Saints et Saintes en pied. La prédelle est formée de cinq panneaux représentant des scènes de la vie du Christ et les portraits des donateurs. Ce morceau est un des plus importants du XVe siècle que possèdent les églises de la Lombardie.

Monuments de Belgique.


ALCOURT. — Jean d'Ardenne (sous ce pseudonyme fort connu se cache un journaliste archéologue très entendu dans ce qui touche l'art monumental et la beauté des sites), se distingue par l'amour sincère, éclairé et impartial de l'art national, et a beaucoup contribué, dans un camp politique qui nous est opposé, à assurer le respect dû aux restes du passé. A cet égard, il rivalise de zèle avec M. André Hallays, du *Journal des Débats*. Mais tous deux sont exposés à des exagérations fâcheuses par un zèle ombrageux. Il faut signaler, dans un journal bruxellois, une critique reproduite par le premier, empruntée par le second à « son ami M. R. Kœchlin » à l'égard du vandalisme belge. M. Kœchlin, en une véritable diatribe, s'attaque à la restauration de la collégiale de Walcourt. Ce monument a été jadis l'objet de remaniements déplorables; mais l'écrivain a manqué d'équité à ne pas en séparer les travaux menés très consciencieusement depuis 1888 par M. Langerock, et à agoniser la Commission royale des monuments qui y préside.

Il convient de blâmer en partie les travaux exécutés de 1852 à 1888 et tout particulièrement le grattage des murs à l'intérieur, qui a fait disparaître de nombreux vestiges de peintures murales. Mais les ouvrages les plus récents méritent une appréciation moins hautaine, notamment la clôture du chœur. On s'attache aujourd'hui à consolider les murailles ruinées, moyennant un minimum de remaniement et en gardant autant que possible d'anciennes pierres à titre de *témoins*. Les parements extérieurs de la tour ont été renouvelés par suite d'une nécessité absolue : restaurer, ou laisser choir, telle était l'alternative.

Le grief principal de M. Kœchlin, c'est la prochaine démolition de la sacristie, qui est garnie d'intéressantes boiseries du XVIIIe siècle. Cette sacristie est une bâtisse sans valeur archéologique, éclairée uniquement par deux baies ouvertes vers l'Ouest, donc dépourvue d'aérage, couverte d'un comble prosaïque, affreusement humide et dans laquelle sont en train de pourrir les boiseries réellement remarquables qui la garnissent ; encore quelques années, elles tomberont en pièces, si elles sont conservées dans la sacristie chère à M. Kœchlin. Ccelle-ci a été construite à l'emplacement des cloîtres anciens, autrement intéressants, et dont le rétablissement s'impose, si l'on veut faire une restauration sérieuse ; ce rétablissement, dont on possède les éléments certains, est décidé depuis cinquante ans. M. Kœchlin peut s'absorber, s'il lui plaît, dans l'admiration d'une informe bâtisse, et mépriser une restauration d'ensemble, déplaisante aux yeux des adorateurs des ruines ; mais à chacun son opinion, la sienne n'est pas infaillible. Quant aux armoires Louis XV, elles seront utilisées dans la nouvelle sacristie, qui sera sèche et bien ventilée.

***

Nivelles. — M. Kœchlin s'en prend ensuite au beau travail qui s'accomplit à la collégiale de Nivelles, sous la direction de M. A. Verhaegen, et qui a fait sortir une vénérable basilique romane de la gangue de plâtras grotesque au sein duquel elle était ensevelie. Cette gangue ignoble était doublée d'un lambrissage rococo, remarquable dans son genre. Les uns, et M. Kœchlin paraît en être, sont pour la conservation du plâtras et des lambris, aux dépens du beau monument roman. D'autres trouvent que l'enlèvement de cette crasse constitue une résurrection d'un monument de premier ordre, et que les boiseries ne seront pas perdues pour être déplacées. Encore une fois, on peut être de l'avis des seconds sans être des Vandales ; nous ne traiterons pas de Philistins ceux qui soutiennent la première opinion. Nous regrettons que Jean d'Ardenne ne modère pas davantage ses expressions et clame, à ce sujet, ces gros mots : *répugnante sottise, stupide vandalisme*, etc.

***

Bruges. — Une des tourelles qui flanquaient la façade principale de l'église Notre-Dame à Bruges se détachant de l'édifice, malgré l'étançonnage établi naguère, la démolition a été exécutée.

On reste indécis au sujet de l'emplacement du portail et de l'élargissement de la rue Notre-Dame. Ce retard prolongé empêche la réalisation de l'importante restauration des bâtiments de la Maternité situés en face de l'église.

Un projet de construction d'une entrée monumentale avec conciergerie, pour l'hôtel Gruuthuuse, a été renvoyé à la Commission municipale des travaux. On hésite entre une enceinte complète avec le dégagement total du palais Gruuthuuse et la transformation de sa cour en jardin public.

***

Soignies. — La première partie des travaux de restauration de la collégiale de Soignies, l'antique église de Saint-Vincent, est complètement terminée. On sait que la collégiale de Soignies est l'une des plus anciennes du pays. L'église ne fut achevée qu'au XIe siècle. Elle était fortifiée.

Il ne s'est agi jusqu'ici que de la restauration de la nef et de ses bas-côtés ; tout le reste de l'édifice fera ultérieurement l'objet d'une nouvelle série de travaux. Comme nous l'avons déjà exposé, la nef du XIe siècle, qui était à plafond plat, vient d'être rétablie avec son plafond en bois pour lui rendre sa hauteur et sa forme primitives. Le dallage a été abaissé à son ancien niveau pour rendre au vaisseau ses proportions originelles. Les piliers de la nef étaient primitivement renforcés de contreforts à section semi-circulaire, analogues à ceux de l'extérieur du chevet. On en a retrouvé la partie inférieure et les arrachements en démolissant le dallage et les plâtrages. Ces contreforts sont rétablis et tous les plafonnages sont refaits.

Le reste de la restauration sera effectué après un complément d'études. Alors sera ressuscitée une des plus remarquables basiliques romanes qui subsistent ; ce résultat sera dû au talent de M. Arthur Verhaegen.

Il est à espérer que la collégiale sera bientôt dégagée de la disgracieuse ceinture de maisons qui s'appuient contre le chevet du chœur, et qui étreignent une grande partie de l'église.

Une découverte artistique.

On nous écrit de Cracovie :

« Un des plus célèbres tableaux de Pierre Lastmanne, qu'il a fait dans la Ire moitié du XVIIe siècle, pour la célèbre collection du bourgmestre Jean Sixa, fut *Le Sacrifice de Lystre*, perdu depuis. Justus Vondel, poète hollandais (1587-1679), écrivit tout un poème pour glorifier ce tableau. Toutes les recherches faites jusqu'à présent pour retrouver ce chef-d'œuvre furent sans succès. Enfin, le comte Georges Myncinski, membre de la Commission archéologique de l'Académie des Sciences à Cracovie, le retrouva en Pologne dans la « belle galerie » du comte Henri Stecki à Romanow, en Wolhynie. L'Empereur de Russie Paul en fit don au sénateur Flinski, ancien propriétaire de Romanow, dont les successeurs vendirent cette terre aux ancêtres du comte Stecki. Le tableau porte la date de 1614 et la signature italienne de son auteur. La perte de ce tableau formait une lacune dans l'histoire de la carrière artistique de Lastmanne ; aussi sa découverte est très importante, pour les études de l'art en Hollande au XVIIe siècle. »

A. B.

Exposition de peintures anciennes à Bruges.



LA merveilleuse exposition des anciens maîtres flamands n'aura jamais été plus vivante qu'après sa fermeture. Pendant plus de deux mois, devant des tableaux de premier ordre qui n'avaient pas encore livré tous leurs secrets, ou devant des ouvrages moins importants, qui avaient le mérite de compléter des séries, on a vu les chercheurs prendre des notes, tirer de leurs cartons des photographies qu'ils étaient parfois retournés chercher bien loin, après un premier examen.

« De tout cela, écrit, dans la *Chronique des Arts*, M. E. Durand-Gréville, il sortira des trouvailles qui promettent d'être nombreuses. Pour mieux dire, elles le sont déjà ; il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir le *Catalogue critique* de l'Exposition de Bruges, où M. Georges de Loo, utilisant les observations de M. Friedlænder, celles aussi de MM. de Tschudi, Glück, etc., mais se laissant guider surtout par sa fine intuition, a fait des rapprochements qui lui ont permis, tantôt de grouper autour de l'œuvre maîtresse d'un auteur inconnu un certain nombre de tableaux restés jusqu'ici dispersés, tantôt de rétablir avec une vraisemblance parfois voisine de la certitude, l'identité du maître de tel groupe resté jusqu'ici anonyme.

L'espace et surtout le temps nous manqueraient, à l'heure présente, pour analyser les principaux problèmes résolus ou soulevés par M. Georges de Loo. Nous voulons seulement ajouter à ce catalogue vraiment précieux et — cela est à craindre — déjà presque épuisé, s'il ne l'est tout à fait, une petite page de supplément.

Les visiteurs qui venaient à Bruges non pour admirer seulement, mais pour étudier, ont eu la joie de trouver dans le bâtiment même de l'exposition des Primitifs une exposition de photographies de la maison Braun, d'après les tableaux qui, immobilisés dans diverses collections, n'avaient pas pu faire le voyage. Le classement chronologique des peintures et des photographies et leur réunion en groupes similaires ont permis une foule de rapprochements qui, sans cela, auraient pu échapper à plus d'un chercheur, même habile. Chaque pointe poussée dans la galerie des photographies équivalait à un voyage dans quelque pays lointain. Il va sans dire que chacun avait apporté avec soi, un peu au hasard, mais avec la certitude d'en tirer profit, sa propre collection de photographies.

Avec ces moyens, nous avons reconnu tout de suite, par exemple, que la composition du tableau de Josse van Cleve : *Le Christ en croix, avec la Vierge, saint Jean et sainte Marie Madeleine* (n° 347, à M. Kleinberger, de Paris) dont M. de Loo a indiqué les analogues au musée de Naples et dans la collection Weber, à Hambourg, se retrouve aussi, presque identique, mais avec la Madeleine en moins, dans le couronnement du panneau central du triptyque de l'église San Donato, à Gênes.

Mais d'autres rapprochements plus importants se sont présentés, pour ainsi dire d'eux-mêmes. Josse van Cleve, d'après les travaux du groupe d'admirables chercheurs allemands qui a M. W. Bode pour chef, n'est autre que

cet artiste longtemps mystérieux dont un bon nombre d'ouvrages étaient groupés sous la firme de « Maître de la *Mort de Marie* ». Son triptyque de Gênes a pour panneau central une *Adoration des Mages*, dont les ressemblances avec l'*Adoration* du musée d'Anvers, attribuée à van Orley, sont tellement grandes, que cette dernière attribution n'est plus soutenable. Il faut dire : Josse van Cleve.

A son tour, le tableau d'Anvers, par le type de la Vierge, nous force absolument à associer le nom de Josse van Cleve, pour la figure, au nom de Patenier pour le paysage, dans le *Repos en Égypte* (n° 349) du musée de Bruxelles, attribué de tout temps à Patenier.

En 1884, alors que ce *Repos en Égypte*, récemment entré au musée de Bruxelles, n'était pas encore catalogué, nous avions été très frappé par ses qualités de justesse et de charme dans le modelé comme dans la couleur. De retour à Paris, nous avions trouvé dans le *Livre des Peintres* de C. van Mander le passage suivant : « Van Cleef était vraiment le meilleur coloriste de son temps : *il donnait un grand relief aux choses et peignait ses chairs d'une manière naturelle, tirant ses ombres de la carnation elle-même.* Les amateurs estiment beaucoup ses œuvres, et à bon droit. M. Melchior Wintgis, à Middelburg, possède de lui *une très belle Vierge derrière laquelle Patenier ajouta un joli fond de paysage.* » L'appréciation esthétique de van Mander était tellement d'accord avec nos propres impressions, que nous n'hésitâmes pas à écrire en tête des notes prises sur place les mots : « *Patenier* (et *Josse van Cleve ?*) » Depuis lors, nous cherchions des preuves en faveur d'une hypothèse fondée uniquement sur une appréciation esthétique et sur une description qui aurait pu, à la rigueur, s'appliquer à plusieurs autres Vierges. La photographie du *Repos en Égypte*, achetée en 1884, nous avait suivi à Bruges. Elle nous aurait permis d'attribuer à un seul et même maître, en toute certitude, les trois tableaux de Bruxelles, d'Anvers et de Gênes ; mais, si nous avons pu prononcer le nom de van Cleve, c'est que les historiens d'art allemands ont retrouvé avec une très grande probabilité Josse van Cleve dans le « maître de la *Mort de Marie* ».

Les remarques faites à Bruges sur des photographies ont été confirmées, bien entendu, par l'examen des tableaux eux-mêmes, à Anvers et à Bruxelles.

Pour se faire une opinion définitive, il faut avoir tous les éléments de comparaison sous les yeux. Entre le *Portrait d'homme* et le triptyque d'Oultremont, du musée de Bruxelles, envoyés tous les deux à Bruges, nous avions eu l'impression que les différences de facture et de paysage interdisaient d'attribuer les deux tableaux au même maître. Mais, au musée de Bruxelles, les deux volets de donateurs (n° 539), tant pour la facture que pour les formes du paysage, étaient un intermédiaire à souhait. Sans vouloir rentrer au pied levé dans la question si brillamment discutée dans la *Gazette des Beaux-Arts* par M. Camille Benoît, nous dirons qu'à notre avis, ces quatre ouvrages sont de la même main, qui est celle de Jean Mostaert, — de celui qu'on a appelé « le Mostaert de M. Glück » et le « Maître d'Oultremont ».

A Anvers, le *Repos en Égypte* (n° 47) attribué à de Blès, doit changer d'attribution. La Vierge, assise sur un talus, au premier plan d'un très beau paysage de Patenier, est presque digne de David lui-même. Son modelé un peu moins solide nous fait supposer qu'elle a été dessinée par le maître et exécutée par son plus brillant élève, celui que M. Georges de Loo a appelé le « Maître de *Notre-Dame des Sept-Douleurs* », et qu'il croit, non sans grande probabilité, être Adrien Isenbrant. En tout cas, on voit que de Blès n'est pour rien dans cet ouvrage.

Nous avons dit que le paysage de ce tableau est de Patenier, et le fait est qu'on y retrouve l'âne, le panier, ses accessoires habituels. Mais ce paysage, avec ses rochers en petites falaises, avec ses arbres si remarquablement étudiés d'après nature, s'identifie tout à fait avec les fonds de paysage des œuvres les plus authentiques de Gérard David lui-même. Cette remarque ajouterait encore un degré de vraisemblance à l'hypothèse de M. Weale, qui soupçonne Gérard David d'avoir confié à Patenier l'exécution de ses paysages. Pourquoi ne l'aurait-il pas fait, selon la mode du temps ?

Nous serons encore plus affirmatif à propos de deux tableaux : les *Quatre saintes femmes* et leur pendant, du musée d'Anvers, attribués à Gossaert de Maubeuge. Il suffit de les comparer avec le *Jugement de Cambyse* de Gérard David et avec l'*Adoration des Mages* du musée de Bruxelles, longtemps attribuée à van Eyck, mais rendue aujourd'hui à ce même maître, pour se rendre compte que les pseudo-Gossaert d'Anvers sont aussi de Gérard David.

Une dernière note : M. Bode avait signalé un groupe de tableaux qu'il attribuait à un peintre inconnu, le « Maître de l'*Assomption* », ainsi nommé à cause de ses deux meilleurs ouvrages, les *Assomptions* n°s 534 et 535 du musée de Bruxelles. M. G. de Loo, après avoir mentionné l'hypothèse très vraisemblable faite successivement par MM. Edw. van Even et Friedlænder, d'après laquelle ce groupe d'ouvrages serait d'Albert Bouts, fils de Thierry, a pu prouver, par l'examen de blasons, que cette hypothèse correspond à la réalité. Il signale des tableaux de ce peintre dans plusieurs galeries européennes, surtout à Bruxelles, où on le trouve sous les rubriques suivantes : Thierry Bouts, maître de l'*Assomption*, Patenier, Anonyme. (M. Wauters, à qui l'exposition de Bruxelles a fait faire cette remarque et beaucoup d'autres, prépare, outre une grande étude sur Josse van Cleve, un nouveau catalogue du musée de Bruxelles et une nouvelle édition de son *Histoire de la Peinture flamande*, où seront introduites beaucoup de notions nouvelles.

A la liste des ouvrages d'Albert Bouts nous ajouterons un portrait de prêtre, du musée d'Anvers, catalogué : « Inconnu. École flamande, XVe ou commencement du XVIe siècle. » Le tableau porte le n° 541. Nous continuerons prochainement cette petite énumération.

Deux charmants petits tableaux, envoyés par Mme Stephenson Clarke, de Hayward's Heath, représentant *La Vierge et l'Enfant*. La Vierge est assise sur un banc. Le premier (n° 43) est attribué à Thierry Bouts ; le second, n° 54, est attribué à Hugo van der Goes. Ces deux ouvrages sont de la même main, malgré des différences superficielles. Ils se rapprochent certainement plus de Thierry que de Hugo. Mais une photographie de Braun, d'après une petite *Vierge*, assise sur un banc, qui est au Louvre et que le catalogue attribue à Rogier van der Weyden, prouve que ce troisième tableau est du même auteur que les deux premiers. Les ressemblances sont dans la coiffure, dans le type du visage, dans le type grêle de l'enfant, dans l'arrangement du manteau, etc. Il faudrait beaucoup de temps et des photogravures pour montrer tout cela en détail. Nous avons probablement affaire à un maître encore inconnu qui suit de près Thierry et Rogier. Ce sera, si l'on veut, le « Maître de la *Vierge au banc* ».

A propos du *Christ en croix pleuré par Jean et Marie* (n° 40, à M. Adolphe Thiem, San Remo), je trouve dans mes premières notes ceci : « Avec un rien de charme en plus dans le paysage, ce Bouts serait absolument digne de Rogier van der Weyden par la beauté du dessin, comme par la puissance de l'émotion. » M. Leprieur, de passage à Bruges, nous fait remarquer que les caractères du paysage de ce tableau ne sont pas ceux de Bouts. Il cherche une attribution un peu plus modeste. Après avoir vérifié la justesse absolue de sa remarque, nous avons cherché plus haut. La facture de certains arbres du

pseudo-Bouts se retrouve dans les photographies de Braun d'après plusieurs chefs-d'œuvre de Rogier. Comme confirmation, nous avons trouvé les mêmes caractères dans le paysage du *Christ en croix* de Bruxelles (n° 515) longtemps attribué à Memling, rendu aujourd'hui à Rogier van der Weyden, selon une opinion que nous avons soutenue depuis 1884. Nous voilà forcé d'arriver à cette grosse conclusion, que le Thierry Bouts de M. A. Thiem est un Rogier van der Weyden.

« Il y aurait certainement, à propos des œuvres d'art vues en Belgique, d'autres remarques à faire. Nous aimons mieux nous borner à celles qui sont dès à présent étayées de preuves suffisantes. La vue des tableaux du Louvre, lors de notre retour, nous suggérera sans doute de nouveaux rapprochements. »

Le jour même de mon départ de Bruxelles, M. A.-J. Wauters avait eu l'obligeance de me montrer les photographies de plusieurs portraits de Josse van Clève, identifiés grâce à un portrait-type qu'il avait découvert et qui, sans être signé, portait avec lui un renseignement presque équivalent à une signature. M. Wauters précisera davantage dans un article qu'il préparait et qui a peut-être déjà paru. Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'il a fait renaître Josse van Clève par un document presque irrécusable, alors que l'école allemande, pour retrouver le vrai nom du « Maître de la *Mort de Marie* » n'avait eu à sa disposition que des rapprochements subtils, discutables à toute force, quoique finalement aussi justes qu'ingénieux.

Rentré à Paris pour quelques jours, nous avons fait certaines remarques en feuilletant une riche collection de photographies. En voici quelques-unes.

Dans le *Christ en croix avec la Vierge, saint Jean et deux saints*, du musée de Berlin (n° 187), qui est de Thierry Bouts, les trois figures principales ressemblent beaucoup à celles de la *Crucifixion*, n° 40 de l'exposition de Bruges, attribuée à Bouts ; mais elles leur sont très inférieures au point de vue du style et du dessin, et cela nous confirme dans l'idée que le n° 40 de Bruges pourrait bien être un Rogier. La question, en tout cas, vaut la peine d'être examinée sérieusement.

Dans la *Crucifixion* de Gérard David, du musée de Berlin (n° 272), les types des Saintes Femmes sont fort analogues à ceux des *Quatre Marie*, du musée d'Anvers, tableau attribué à Gossaert de Maubeuge et qu'il faut rendre à Gérard David, comme nous l'avons dit.

Le *Portrait d'homme* du musée de Berlin (n° 567), attribué à un inconnu, a-t-il été restitué à J. Mostaert, dans le plus récent catalogue ? Cela est probable. En tout cas, c'est un Jean Mostaert.

La *Messe de saint Grégoire*, du musée de Cassel (n° 131), attribuée à tort à l'école de Van Eyck, est une répétition du triptyque représentant le même sujet à l'exposition de Bruges (n° 87, à M. Herriman, de Rome), lequel est attribué à Memling, dont il a seulement subi l'influence.

La *Vierge avec l'Enfant*, du musée de Berlin (n° 557), attribuée à Mostaert, est un Gérard David faible ou plutôt une œuvre du meilleur élève de Gérard David, le « Maître de *Notre-Dame des Sept-Douleurs* ».

Dans le *Christ devant Pilate*, du musée de Berlin (n° 583), attribué à van Orley, la tête du Christ est du même type, très reconnaissable, que celle du *Jésus chez Simon* (n° 560) du musée de Bruxelles, jadis considéré comme un Gossaert, aujourd'hui attribué par M. A.-J. Wauters au « Maître de la *Légende de Marie-Madeleine* ». Ce maître, par parenthèse, n'a aucun rapport avec celui que M. Friedlænder a baptisé du même nom pour grouper certains tableaux de l'exposition de Bruges.

Le *Portrait d'homme* (n° 207) de la Pinacothèque de Munich, attribué à Holbein, est un superbe Josse van Clève. Du même maître, probablement, le *Portrait d'homme* (n° 561) du musée de Berlin, avec sa main un peu en baudruche, attribué à Neufchâtel, mais assez caractéristique de Josse par la pose.

Même affirmation, avec beaucoup plus de certitude, à propos du *Portrait d'homme* (n° 94) et du *Portrait de femme* (n° 95) du musée de Cassel, qui, par l'expression, l'attitude et l'exécution, sont tout à fait de Josse van Clève. Enfin, il est très vraisemblable qu'on doit attribuer à ce même artiste deux tableaux attribués à Holbein : le *Portrait* de Robert Cleseman (n° 31), du Mauritshuis de La Haye, et le *Portrait de deux hommes* (n° 1889) de Dresde.

Encore une fois, ce ne sont là que des indications qu'il s'agit de vérifier sur les originaux. Nous voulons seulement attirer l'attention de ceux qui seraient bien placés pour vérifier. De plus, il est très probable qu'une bonne partie de nos attributions ont été faites, sinon déjà publiées, par les critiques allemands et par M. Wauters.

A propos du musée du Louvre, nous pouvons nous permettre des affirmations plus nettes, ayant eu les originaux sous les yeux.

Et d'abord, quand il sera bien établi que le Maître de la *Mort de Marie* et Josse van Clève sont un seul et même personnage, il faudra transférer du panneau de l'école allemande dans la salle de l'école flamande le tableau de la *Cène* (n° 2738), du Maître de la *Mort de Marie*, ainsi que la *Religieuse offrant son cœur à l'Enfant Jésus tenu par la Vierge* (n° 2738 *bis*).

D'autre part, *La Vierge et l'Enfant* (n° 2736 *bis*), attribuée à l' « école allemande du XVIe siècle », est une répétition du groupe principal d'un triptyque de la galerie Durazzo-Pallavicini, de Gênes. La même *Vierge*, avec de légères variantes, de Mme Mayer van den Bergh, était exposée à Bruxelles, sous le n° 174. Son auteur, encore inconnu, est le « Maître de la *Légende de sainte Madeleine* », de M. Friedlænder (ne pas confondre avec celui de M. Wauters). L'érudit allemand a étudié, en 1900, quelques ouvrages de ce maître secondaire, chez qui nous croyons voir clairement l'influence de Memling.

Parmi les « Inconnus de l'École flamande », nous remarquons un tableau (n° 220) intitulé : *La Mère de Douleur*, bien qu'il ne représente que trois hommes en buste. Par les coiffures, les banderoles, les gestes des mains et la construction des figures, il est évidemment de la même main que la *Deipara Virgo* du début du XVIe siècle, exposée à Bruges, sous le n° 155, et attribuée par M. Georges de Loo au « Maître du Saint-Sang », c'est-à-dire à l'auteur de la *Déposition du Christ* (n° 126), envoyée sous la rubrique Gérard David par la confrérie du Saint-Sang.

Le *Christ mort sur les genoux de la Vierge* (n° 2203), attribué aussi à un inconnu, est un Quintin Massys des plus authentiques, par le beau caractère du Christ, comme par le type du visage de la Vierge, le fond et les accessoires.

Dans la galerie des « Primitifs hollandais », la *Jeune femme lisant*, n° 2641e, est une œuvre peu importante du maître assez médiocre qu'on a appelé le Maître des Femmes à mi-corps, dont l'exposition de Bruges possédait quatre spécimens (nos 263 à 266).

Le *Portrait d'homme* barbu, n° 2641b, attribué à un « inconnu », fait penser de loin à Antonello de Messine ; il pourrait bien, avec son regard de côté et la pose de sa main, être une œuvre de Josse van Clève. La date 1507 nous inquiète un peu, mais, comme on fait varier entre 1480 et 1490 l'époque de la naissance de Josse, tout peut concorder à la rigueur.

Jean Mostaert est sorti de l'ombre ; on ne peut plus faire un pas sans le rencontrer. Outre les quatre ouvrages du musée de Bruxelles, nous avons vu de lui, à l'exposition de Bruges, le *Portrait de jeune homme* (n° 223) et

des *Donateurs et Donatrices* (n° 180), et l'examen des photographies des musées d'Allemagne nous en a fait rencontrer plusieurs autres. Avec des renseignements aussi nombreux, on peut parler presque à coup sûr.

Le *Portrait d'homme* n° 2641, non encore catalogué, est probablement entré au Louvre comme un J. Mostaert, et, bien qu'il soit inférieur comme valeur d'art à celui du musée de Bruxelles, il mérite absolument son attribution. Mais, chose curieuse et imprévue, la même petite salle du Louvre renferme deux autres ouvrages de Jean Mostaert ! Il s'agit de deux tableaux catalogués sous le nom d'Aertgen van Leyden : une *Montée au Calvaire* (n° 2299) et un *Sacrifice d'Abraham* (n° 2300). Ce qui a empêché de reconnaître leur véritable auteur, c'est qu'ils sont composés de beaucoup de petites figures. Mais, si on les compare attentivement avec les groupes de figurines situés à l'arrière-plan des portraits de Paris et de Bruxelles, les ressemblances apparaissent nombreuses et précises, dans les figures, dans les animaux, dans le paysage, dans la facture des arbres, etc.

Nous n'avons cité ici, parfois avec des réserves, que les rapprochements qui nous ont frappé au premier coup d'œil. Pour les légitimer, il faudrait sans doute des photogravures ou des phototypies, plus éloquentes que tous les discours. Nous avons fait encore d'autres remarques, mais elles nous paraissent moins évidentes et demandent, en tout cas, à être sérieusement vérifiées. Il vaut mieux, pour le moment, rester sur ce qui est à peu près définitif.

Nous empruntons à un journal belge l'information suivante :

Les Primitifs français. — Le succès de l'exposition des Primitifs flamands de Bruges fait naître, en France, une « concurrence ». La voilà bien, la contrefaçon belge !

M. Bouchot, conservateur du Musée des estampes de Paris, projette d'organiser, — annonce l' « Art Moderne », — une exposition des primitifs français. Il se propose de démontrer que les primitifs allemands et flamands, les Van Eyck, par exemple, ont été devancés de très loin par les peintres primitifs des écoles de Bourgogne et d'Avignon.

Ces deux écoles, qui possédaient de véritables maîtres au XIIIe siècle, c'est-à-dire sous le règne de Philippe-Auguste, sont de beaucoup antérieurs à l'école de Fontainebleau, à laquelle on reproche l'imitation des Italiens et des Flamands. Les peintres et graveurs de Fontainebleau n'auraient donc pas « copié » les primitifs étrangers, mais les Bourguignons et les Avignonnais.

A l'appui de sa thèse, M. Bouchot présentera, dans la future exposition, des bois et des ivoires sculptés, des métaux admirablement gravés, appartenant aux écoles primitives françaises des règnes de Philippe-Auguste et de saint Louis.

Si l'idée d'organiser une exposition de peintres français antérieurs à la Renaissance se réalise, il y aurait lieu de s'en réjouir à tous les points de vue, mais surtout au point de vue de l'histoire de l'Art en France.

Il est certain que, antérieurement à ce que l'on nomme l'école de Fontainebleau, il a existé dans le Nord comme dans le Midi de la France des Maîtres restés entièrement inconnus, dont il importe de réunir les œuvres, en attendant que l'on recueille tous les documents nécessaires pour les identifier.

L'exposition de Bruges avait réuni plusieurs de ces panneaux de la fin du XVe siècle et justement attribués à des peintres du Nord de la France, et tout le monde était d'accord pour leur reconnaître un mérite supérieur.



Eugène Müntz.

EN écrivant pour notre Revue la très intéressante notice biographique qu'on va lire, M. Enlart nous a rendu un service dont, tout d'abord, je tiens à lui exprimer ma gratitude.

Personne mieux que M. Enlart n'était désigné pour rendre à l'éminent collaborateur que nous venons de perdre l'hommage dû à sa mémoire, et la reconnaissance que ne cessera de nous inspirer le concours qu'Eugène Müntz, si chargé de travaux multiples et importants, a bien voulu donner à notre œuvre. M. Enlart fait l'énumération des articles et communications parus dans la *Revue de l'Art chrétien*, pour laquelle la collaboration d'Eugène Müntz était un honneur.

Lorsque Müntz était dans la pleine activité de ce labeur qui fut comme la caractéristique de sa vie, je n'ai jamais pensé à la part qu'il a bien voulu nous donner de son travail, sans une gratitude d'autant plus émue que nous n'avons pas toujours été d'accord avec lui sur les principes de l'*Art chrétien*, ni dans son admiration, selon moi excessive, de l'Art de la Renaissance. Comme le dit très bien M. Enlart : « La Renaissance représentait pour lui l'apogée de l'esprit humain et Raphaël le point culminant de l'Art. »

J'ai très sincèrement apprécié et loué le beau livre d'Eugène Müntz sur Raphaël (1), et l'auteur voulut bien m'écrire, à cette époque, une lettre charmante que j'ai gardée comme un aimable et précieux souvenir. Dans l'examen de ce livre, que je considère comme le plus littéraire qui soit sorti de la plume de l'auteur, j'avais cependant formulé des réserves en écrivant alors ce que je pense encore aujourd'hui : « Admirateur sincère

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1887, pp. 409 et ss.

des manifestations de l'art à l'époque où la foi était par excellence le ressort des esprits et l'Église la souveraine institutrice des âmes, nous ne pouvons accepter qu'avec des réserves formelles les admirations trop exclusives pour la Renaissance, et pour les hommes, — si éclatant que soit d'ailleurs leur génie — qui se sont faits les promoteurs, les apôtres de cette révolution. »

Lorsque parut, en 1889, le premier volume de l'*Histoire de l'art de la Renaissance* de Müntz, j'y trouvai, non sans regret, plus accentuée encore, l'expression qui, cette fois, me paraissait excessive, de l'admiration, pour une évolution de l'art en Italie qui préparait une décadence rapide et inévitable, en s'éloignant de l'expression spiritualiste de l'art du XIVe et de la première moitié du XVe siècle. Dans son admiration plus marquée encore que dans son *Raphaël*, dans l'exaltation du culte de la forme, de l'imitation de l'antique et de la nature, — parfois jusqu'à la méconnaissance de l'histoire, — Müntz me parut aller trop loin. J'accentuai naturellement de mon côté, tout en examinant soigneusement ce livre important, les réserves et même les critiques formulées à propos de la *Vie de Raphaël*. Mes convictions et celles de la direction de cette Revue ne me permettaient pas d'agir autrement.

J'en écrivis à Müntz, et j'eus la joie de voir, dans sa réponse, qu'il comprenait mon attitude et respectait la liberté de mes critiques et la sincérité de mes convictions. La continuation de sa collaboration à la *Revue* me prouva mieux encore à quel point il savait respecter des opinions qui n'étaient pas les siennes.

Maintenant que la tombe s'est fermée sur le savant, sur l'écrivain laborieux qui a répandu tant de clartés dans le domaine historique de l'art, et que la mort lui a imposé le repos qu'il s'est refusé pendant sa vie, je ne puis que m'associer à tous ceux qui regrettent cette mort prématurée; je tiens à me joindre aux sentiments exprimés avec une simplicité si éloquente par M. Enlart, notre éminent collaborateur.

Jules HELBIG.

LA *Revue de l'Art chrétien* a perdu, le 30 octobre 1902, un de ses collaborateurs les plus éminents, M. Eugène Müntz, membre de l'Institut.

M. Müntz était un français d'Alsace : né en 1845 à Soultz-sous-forêts, il était fils d'un notaire de Strasbourg; il avait deux frères, et tous trois firent de brillantes études en des genres très différents : l'un est ingénieur, l'autre chimiste et membre aujourd'hui de l'Académie des sciences; quant à Eugène Müntz, il couronna les siennes, en 1873, en obtenant le titre de membre de l'École de Rome. Depuis 1869, il s'était fait connaître par divers travaux, parmi lesquels il faut signaler, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, des études sur Holbein (1869) et sur les monuments détruits de Strasbourg (1872).

Il devait rester à Rome jusqu'en 1876. C'est là que se révéla sa vocation d'historien de la Renaissance italienne et des arts à la cour des Papes et, lorsque le libéralisme éclairé de Léon XIII eut ouvert aux travailleurs les archives du Vatican, il voulut être un des premiers à profiter de cet immense bienfait : l'Institut le chargea, en 1880, d'une mission en Italie, d'où il rapporta une nouvelle moisson de documents inédits.

En 1876, il était entré à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts ; en 1878, il en était devenu conservateur, et jusqu'à sa mort il apporta dans ces fonctions un zèle qui eût pu être mieux reconnu et ne sera jamais assez loué : par ses soins, l'importance des collections a triplé dans ces vingt-quatre années. De 1885 à 1893 il avait encore, comme suppléant de Taine, professé à l'École, le cours d'esthétique et d'histoire de l'art. De 1889 à 1902, il donna à l'École des sciences sociales un cours sur le rôle social de l'art et ses leçons furent très suivies.

En 1885, il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur ; depuis 1878, il était membre résidant de la Société nationale des Antiquaires, et depuis 1893 membre de l'Institut ; il était aussi membre du Comité des travaux historiques et associé ou correspondant des Académies royales de Bruxelles, Munich, Florence, Lucques, Milan, Urbin, de l'Académie de Saint-Luc de Rome, de l'Académie pontificale d'archéologie, de la Députation *di Storia patria* de Florence et de Toscane, de l'Institut de correspondance archéologique et de l'Institut royal des architectes britanniques.

Lorsque l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres rendit, en l'accueillant, un juste hommage à ses travaux, la lutte fut vive entre lui et le regretté Courajod, et cette lutte passionna l'opinion, car il eût été difficile de trouver deux candidats plus méritants et en même temps plus dissemblables, l'un, panégyriste officiel du classicisme et de la suprématie de la Renaissance italienne ; l'autre, prédicateur enthousiaste et fougueux de la réhabilitation et de la supériorité de l'art français ; le premier aussi poli, réservé, courtois et circonspect que l'autre était chercheur de querelles et coutumier d'exagérations. Courajod inquiéta par ses intempérances d'opinions et de langage une compagnie qui considère à bon droit la sérénité comme un des attributs les plus enviables de la science ; elle préféra Müntz, pendant que Courajod brûlait ses vaisseaux.

Un des traits qui honorent le plus le caractère de M. Müntz est qu'il n'était pas de ceux qui considèrent les honneurs comme une dispense de travailler davantage : ils n'étaient pour lui qu'un stimulant et jamais son activité au travail ne s'est ralentie.

L'œuvre de sa vie a été de réunir une immense quantité de documents sur l'histoire des arts depuis les origines chrétiennes jusqu'au XVIIe siècle, et principalement sur l'histoire des artistes des XIVe et XVe siècles en Italie et à Avignon.

La Renaissance représentait pour lui l'apogée de l'esprit humain et Raphaël le point culminant de l'art, mais rien de ce qui est beau ou curieux ne le laissait indifférent : il s'était initié à l'Antiquité pour pénétrer les origines de la Renaissance ; ami du commandeur de Rossi et compagnon d'études à Rome de Monseigneur Duchesne, il avait étudié avec eux les Catacombes ; quant au moyen âge, il le considérait comme la préparation de la Renaissance et l'étudiait avec soin pour y noter tout ce qui se rapportait à cet objet ; très épris des splendeurs de la cour des papes des XIVe, XVe et XVIe siècles, il leur a consacré des volumes qui sont des trésors de renseignements précieux. Après avoir salué dans Pétrarque le père de la Renaissance et dans Simone Memmi le premier des grands artistes italiens faisant école en France, après avoir suivi, non seulement dans tout le Midi de la France, mais jusqu'en Bohême, les architectes français et les peintres italiens de la cour d'Avignon, il retournait à Rome avec la papauté pour célébrer Raphaël et Léonard de Vinci, puis il revenait en France quand ses héros, les maîtres italiens, y entraient en conquérants ; il suivait leurs conquêtes au XVIe siècle dans toute l'Europe et la persistance de leur style, jusque dans les tapisseries du XVIIe siècle. Dans l'histoire des Arts mineurs, il s'était également attaché d'une façon spéciale aux mosaïques.

Si l'on fait abstraction des questions de goût et de préférences qui sont affaire de tempérament et d'éducation et n'ont pas une objectivité qui permette de les discuter, ceux-là mêmes qui sentent autrement que lui reconnaîtront qu'Eugène Müntz voyait juste dans les faits de l'histoire de l'art. Il avait pris pour cela le meilleur système, qui est d'aller aux sources et de recueillir patiemment les témoignages authentiques avant de hasarder des conclusions. Les siennes sont empreintes de prudence, et, très respectueux des opinions consacrées, il aimait mieux les suivre lorsqu'elles étaient éprouvées que de les devancer. Cependant il a fait de réelles découvertes et apporté des renseignements importants et inédits à l'histoire de l'art, notamment en révélant toute l'histoire de la construction du palais d'Avignon, en faisant sortir de l'ombre d'innombrables noms d'artistes, en établissant pour le Midi de la France et la Bohême une observation qui peut être vérifiée et étendue en Italie et en Chypre, c'est qu'au XIVe siècle, des maîtres d'œuvres français ont continuellement collaboré avec des peintres italiens ; en établissant la liste et la date des travaux de Francesco Laurana en France ; en établissant, enfin, à l'encontre des opinions un peu paradoxales du regretté Palustre, un fait que les observations du baron de Geymüller et de M. Dimier achèvent en ce moment d'établir : l'origine nettement et purement italienne de la Renaissance française.

Nul ami éclairé des gloires artistiques de la France ne se plaindra qu'il lui a't repris une part du XVIe siècle pour lui rendre toute l'architecture du quatorzième ; la part de chaque grand peuple est assez belle dans l'histoire de l'art pour que les préventions d'un faux patriotisme ne dénaturent pas les faits.

M. Müntz avait l'âme trop généreuse, l'esprit trop droit pour donner dans ce travers : au début de sa carrière d'érudit, il eut des préventions qu'il perdit plus tard, comme l'a très justement observé M. André Michel. C'est qu'il avait chaque jour appris davantage et que chaque notion acquise par un esprit juste et loyal le rapproche de la vérité. La liste complète des œuvres de M. Müntz formerait un volume : elle sera publiée, mais on ne saurait se dispenser de rappeler ici les principales :

Sur le moyen âge, on lui doit : *Mosaïques chrétiennes de l'Italie* (*Mém. de l'Éc. de R.*, 1874 à 1878). (*Revue archéol.* 1875 à 1891). *La mosaïque chrétienne durant les premiers siècles* (*Mém. des Antiquaires*, 1891). *Étude sur l'hist. de la peinture et de l'iconographie chrétiennes. The lost mosaïcs of Ravenna* (*American Journal of Archaeology*, 1885-1886). *Recherches sur l'origine des Entrelacs* (*Revue critique*, 1876-1878). *Simone Martini à Avignon* (*Mém. des Antiquaires*, 1884). *Peintres d'Avignon sous Clément VI* (*Bull. monumental*, 1884). *Fresques inédites d'Avignon et Villeneuve* (*Gazette archéol.*, 1885 à 1888). *Le palais des papes* (*France artistique*, 1892). *Le palais de Sorgues* (*Mém. des Antiquaires*, 1885). *L'antipape Clément VII et le pape Urbain V* (*Revue archéol.*, 1888 à 1890). *La légende de Charlemagne* (*Romania*, 1885). *La légende de Trajan* (*Revue des traditions populaires*, 1892). *Sources de l'hist. des arts dans la ville d'Avignon pendant le XIVe siècle* (*Bull. arch.* 1887). *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge* (1887). *Les papes d'Avignon et les monuments du Midi de la France* (*Magasin pittoresque*, 1893). *Les artistes français du XIVe siècle et la propagande du style*

gothique en Italie (*Ami des Monuments*, 1889). *Architectes d'Avignon au XIVe siècle* (*Bull. des Antiquaires et chron. des arts*, 1890). *Le Mausolée du cardinal de Lagrange* (*Ami des monuments*, 1890). *Guillaume de Marcillat et la peinture sur verre en Italie* (*Rev. des arts décoratifs*, 1890-91). *Lavori d'arte fatti eseguire a Roma dai Papi d'Avignone* (*Archivio storico dell'arte*, 1891). *Étude sur l'hist. des arts à Rome pendant le moyen âge* (*Mél. de l'Éc. de R.*, 1881). *Plan inédit de Rome à la fin du XIVe siècle* (*Gaz. archéol.*, 1885). *Les tombeaux des papes en France* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1898). *La tiare pontificale* (*Mém. de l'Académie des Inscr.*, 1898).

Sur les origines de la Renaissance, il écrivit dans la *Revue archéologique : Les monuments antiques de Rome au XVe siècle* (1876 et 1885). *Les collections de Paul III* (1878), *de Laurent le Magnifique*, et d'autres collections italiennes d'antiquités (1879). Sur celle des *Médicis* (1889) et le *Musée de l'Acad. des Inscriptions* (1896), *Le Musée du Capitole* et autres *collections romaines aux XVe et XVIe s.* Dans les publications de l'École de Rome, *Jacques Grimaldi* (1880); *Raphaël critique d'art et archéologue; Les antiquités de Rome aux XIVe, XVe et XVIe siècle* (1886); *Les anciennes basiliques de Rome au XVe et au XVIe siècle* (1878); *La colonne Théodosienne de Constantinople* (*Rev. des Études grecques*, 1888).

Pour la Renaissance, enfin, il faut citer : *La Renaissance à la Cour des papes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1877, 1878, 1880).

Les arts à la Cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle (*Bibl. des Éc. franç. d'Athènes et de Rome*, 1878, 1879, 1882, et *Mél. de l'Éc. de R.* 1884, 1885, 1889, 1898).

Les Précurseurs de la Renaissance (1882). *L'orfévrerie romaine de la Renaissance et Caradosso* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1889); *le Missel de Mathias Corvin* (*Gazette arch.* 1883).

Jacopo Bellini (*Gaz. des B.-A.*, 1892); *Donatello* (1885). *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII* (1885). *Les origines du réalisme* (*Rev. des Deux Mondes*, 1886).

Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps (1881, 2e édition, abrégée, 1886), qui restera le plus définitif et le mieux composé de ses oùvrages.

Mantegna et Piero della Francesca (*Archivio storico dell'arte*, 1889).

Histoire de l'art pendant la Renaissance (3 vol. 1889 à 1895). *La première Renaissance à Naples* (*Chron. des arts*, 1887, 1888).

La Propagande de la Renaissance en Orient (*Gaz. des B.-A.*, 1893 et 1894).

L'arte italiana nel Quattrocento (1895).

Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIVe au XVIe siècle (*Mél. Piot.*, 1894, et *Rev. de l'art anc. et mod.*, 1899). *Vittore* (*Pisanello, Rev. de l'art anc. et mod.*, 1897, 1899), *Botticelli* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1898 et *Journal des Débats*, 1897). *Laurana* (*Mél. Piot.*, 1897 et *Chron. des arts*, 1899). *Léonard de Vinci* (1899), *Pétrarque*, 1901, et nombre d'importants articles de la *Grande Encyclopédie*, tels que les notices sur *Albert Dürer* et *Holbein*.

Sur les tapisseries : *Documents sur la fabrication des Gobelins.* (*Rev. des Soc. savantes des départements*, 1874).

La tapisserie à Rome au XVe siècle (*Gaz. des Beaux-Arts, t. XIV*).

Hist. générale de la tapisserie en Italie, Allemagne, Angleterre, Espagne, Danemark, Hongrie, Pologne, Russie et Turquie, 1878-1884, partie de l'hist. de la tapisserie de MM. Guiffrey et Pinchart.

Collection de tapisseries de M. Spitzer (*Gaz. des Beaux-Arts, t. XXIII*).

Fabriques de tapisserie de Nancy (*Chron. des arts*, 1883 et *Mém. de la Soc. d'archéol. lorraine*, 1883).

Notes sur l'hist. de la tapisserie (*Chron. des arts*, 1884, 1888, 1892, 1896).

La Tapisserie en Angleterre (*Gaz. des Beaux-arts, t. XXX*).

La Tapisserie (coll. de l'Enseignement des B.-A., nouv. éd., 1884).

Les Tapisseries de Raphaël (1897).

Rapport sur la manufacture des Gobelins (1890).

Sur la numismatique, il a publié :

L'atelier monétaire de Werth (*Rev. arch.* 1873).

L'atelier monétaire de Rome, depuis Innocent VIII jusqu'à Paul III (*Rev. de Numismatique*, 1884).

Il faut citer, enfin, des ouvrages plus généraux :

Florence et la Toscane (1897), *des voyages en Allemagne* (*Tour du Monde*, 1897), et *A travers la Souabe* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1899).

Les Saints Évangiles (1899).

Musée du Louvre. Les maîtres de la peinture (*t. II*, 1900).

Il avait donné à la *Revue de l'Art chrétien*, en 1888 : *Fresques inédites du XIVe siècle à la Chartreuse de Villeneuve (Gard)* : en 1889 et 1890 : *Les épées d'honneur distribuées par les Papes durant les XIVe, XVe et XVIe siècles;* en 1891 : *Les arts à la Cour des papes du XIVe siècle. Les fondations de Grégoire XI à Avignon et dans le Comtat Venaissin ;* en 1892 : *Innocent VI ;* en 1893 : *Les artistes byzantins dans l'Europe latine du Ve au XVe siècle ;* en 1895 : *Rogier Van der Weyden à Milan et à Florence;* en 1896 : *Les tombeaux des papes en Allemagne et en France ;* en 1898 : *L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, ses fresques et ses mosaïques ;* en 1900 : *Une broderie inédite exécutée pour le pape Jean VII.*

Lorsque la mort est venue mettre fin à ce prodigieux labeur, Eugène Müntz avait encore dans ses notes la matière de trente ouvrages peut-être; déjà il avait donné le bon à tirer du *Musée d'Art*, encyclopédie de l'histoire de l'art rédigée sous sa direction et en grande partie par lui-même; il avait mis sous presse un volume consacré à la Renaissance en Allemagne et il en préparait un autre sur la France ; il avait réuni les matériaux d'un répertoire des artistes de la cour d'Avignon et ceux d'un gros volume qu'il voulait consacrer à cette ville et à ses monuments.

Quelque énorme que fût la tâche qu'il s'était proposée, M. Müntz pouvait être en droit d'espérer l'accomplir ; il avait 57 ans et ne passait pas un jour sans avancer l'œuvre entreprise ; mais il avait trop présumé de ses forces en voulant mener la vie de trois hommes. Éminemment sociable, très attaché à ses amis et prenant non moins à cœur ses fonctions de conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École des Beaux-Arts, il menait de front le travail assidu, l'administration et la vie mondaine : chaque matin, tôt levé, il se consacrait à ses ouvrages personnels ; tous les après-midi, on le trouvait à la bibliothèque, et chaque soir on se pressait autour de lui dans un salon. Depuis deux ans déjà la nature avait commencé à se révolter ; ses forces le trahissaient, mais il ne se résignait à sacrifier ni l'étude, ni ses fonctions, ni ses relations, quelque pressantes que fussent les injonctions du médecin.

En 1901, malgré la rigueur de l'hiver, il se rendit à une invitation de l'Université de Genève et vint y professer, on pourrait dire, y prêcher pour une idée qui lui tenait au cœur : protestant, il avait été élevé dans un culte austère parfois jusqu'à la froideur, mais, historien des splendeurs de la Cour des papes, il avait été séduit par les magnificences de l'art catholique et avait compris que l'art élève l'âme et qu'il n'est pas de plus bel hommage à rendre à Dieu que d'orner avec goût les lieux de prière. C'est ce qu'il enseignait à Paris à la faculté de théologie protestante, et c'est la thèse qu'il soutint brillamment et non sans succès devant les austères successeurs de Calvin : tous applaudirent et quelques-uns furent convaincus. Aux églises catholiques il n'avait pas à démontrer la même vérité, mais il eût voulu y voir régner plus de goût, un meilleur choix dans les ornements du culte, et il ne se montrait pas moins zélé à la Société de l'*Art Sacré.*

Enfin, il consuma une partie de ses dernières forces au Congrès de l'Art public durant l'exposition de 1900. Pour lui, l'histoire des arts n'était pas lettre morte et curiosité pure ; il entendait en tirer des enseignements et des modèles, et nul ne fut plus ardent à propager le goût de l'art dans notre société moderne. C'était la conclusion du cours qu'il professa de 1889 à 1902 à l'École des sciences sociales sur le rôle social de l'art.

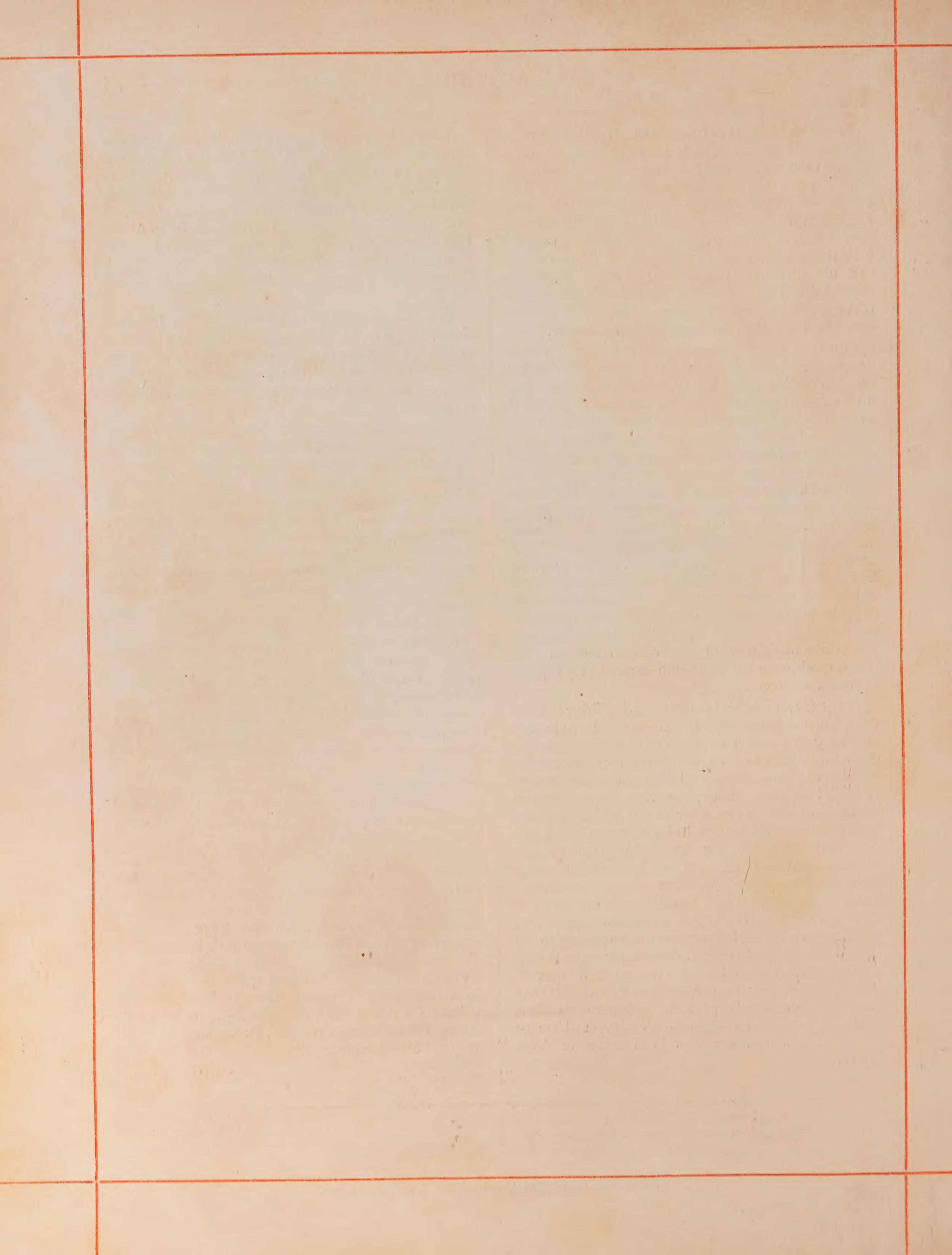
Élu vice-président de l'Académie des Inscriptions, en 1902, M. Müntz se prodigua là comme ailleurs. Chaque jour, il ajoutait quelque chose à son programme de travaux et se hâtait fébrilement, comme s'il avait eu un pressentiment de sa fin prochaine.

Un jour de septembre, la somme de fatigue se trouva trop forte et une attaque de maladie de cœur faillit l'enlever brusquement ; il ne se releva que pour languir. Ce qui lui restait de force fut encore consacré à l'étude ; je l'ai revu pour la dernière fois l'avant-veille de sa mort, assis à son bureau devant un livre et, comme je le suppliais de ne pas se fatiguer : « Croyez-vous, me dit-il, qu'on retrouve le temps perdu ? » Je n'insistai pas. Deux jours plus tard, à neuf heures du matin, il avait déjà corrigé les épreuves d'un article, à neuf heures et demie, il mourait.

Eugène Müntz était un homme bon et loyal, profondément affiné et sensible, mais énigmatique parfois, car il ne se livrait point ; timide par nature, réservé par principe, il voulait être deviné. Disciple de Taine, il savait, du reste, que l'homme ne vaut que par les idées et les œuvres dont il est le serviteur, et que ce qui nous est commun avec la foule, voire avec les bêtes, ne mérite pas qu'on en parle ; il a sacrifié et abrégé volontairement sa vie pour son œuvre ; cette vie, il la cachait, il doit donc nous suffire de dire qu'elle était un modèle de dignité. Fidèle à ses convictions, il n'a voulu nul discours sur sa tombe, mais il s'est fait une oraison funèbre toute en pièces justificatives ; sa dernière volonté a été que ses nombreux manuscrits inédits et le trésor de ses notes soient donnés à la Bibliothèque nationale et mis à l'entière disposition du public ; en dépit d'une mort cruelle et prématurée, Eugène Müntz vivra dans le cœur de ceux qui l'ont connu et dans la mémoire de tous ceux qui s'intéresseront à l'histoire des arts, et pas une ligne de son immense labeur ne sera perdue ; puisse son exemple ne pas l'être davantage !

C. Enlart.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Lille-Paris-Bruges.





Croix d'Anjou. — Vraie Croix de l'Abbaye de La Boissière. (Demi-grandeur.)

A. Agneau correspondant sur l'autre face au Saint-Esprit. (Grandeur d'exécution.)

B. Un des fleurons en or, garni de perles et de pierreries. (Grandeur d'exécution.)